

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Pintura**



**RELACIONES ENTRE LA PINTURA ROMÁNICA Y LA PINTURA  
BIZANTINA: LAS PINTURAS MURALES DEL SIGLO XII EN  
ESPAÑA Y GRECIA. UN ESTUDIO COMPARATIVO E  
INTERCULTURAL DE LAS FIGURAS DE LA ICONOGRAFÍA  
RELIGIOSA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Evanthia Chalyvopoulou

Bajo la dirección de la doctora

María Teresa Escohotado Ibor

**Madrid, 2005**

**ISBN: 84-669-2707-7**

**TESIS DOCTORAL**  
**REALIZADA POR EVANTHIA CHALYVOPOULOU**  
**DIRECTORA DE TESIS. MARIA TERESA ESCOHOTADO IBOR**  
**TUTORA DE TESIS. MARIA SANCHEZ CIFUENTES**

**VOLUMEN A.**

**Relaciones entre la Pintura Románica y la Pintura  
Bizantina.**

*Las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia.*  
*Un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa.*

**2004**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN**



A mis padres Alikí y Kostas Jalivópulos por sus amor, paciencia y apoyo.



## AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis María Teresa Escotado Ibor, por su valiosa ayuda y su apoyo práctico y moral.

A Pedro Mateo y Mati Alarcón que abrieron el camino a mi “viaje español”, a mi amigo poeta y traductor Pedro Mateo por su gran ayuda y su excelente cuidado del texto y a mi amiga escritora Matilde Alarcón por su gran ayuda, apoyo y paciencia.

A Andreas Kargsten por su paciencia también y gran ayuda técnica.

A mis amigos filólogos Alfonso Martínez y Antonio Martínez Artieda por su gran ayuda y justas correcciones.

A Dr Giorgos Galanis por sus valiosos consejos y a Nina Papá, Anna Pataki y Dr Zafos Xagoraris por sus ayuda y amistad.

A mis amigas Dra Pamela Browne, Dra Jeannette Choisi, Sara Ethlinger y a Dr Panos Kouros por sus ayuda y consejos.

A Marios Karamanis, Nikos Lakafosis, Miltos Athanasíu, María, Isídoros y Aris de la familia Kakagi-Dovridi por su gran ayuda técnica.

A los profesores Dimitris Papageorgiu, Álvaro Paricio, Emmanuel Parralo, y a Pedro Bádenas de la Peña por su ayuda.

A las secretarias de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Paloma Albalá y María Ángeles Bringas Rasines.

A la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España por la beca concedida.

A Ángeles Vian, bibliotecaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, a Niki Zajioti y a Dimitris Vanelis, bibliotecarios de la Facultad de Bellas Artes de Atenas y a Pitsa Tsákona bibliotecaria de la Biblioteca del Museo Benaki de Atenas.

A Montserrat Pagés, Conservadora del Departamento de Arte Románico de MNAC.

Al Padre Emanuil Remundos por su apoyo y su ayuda y al padre Ilias Fatseas también por su ayuda.

Al bizantinólogo Nikos Drandakis por sus valiosas informaciones y a Konstantinos Xinópulos, profesor de Iconografía de la Facultad de Bellas Artes de Atenas, por su ayuda.

Al obispo Isidoros de Trallis, y al monje Irisóstomos Florentis del Monasterio de Aghios Ceologos de Patmos, y a Elina y Giorgos Kufópulos por su ayuda en la hora de fotografiar los murales de la Capilla de la Panaghía en dicho Monasterio de Patmos.

A mi amiga Dra Flora Ramírez Bustamante por sus consejos y su ayuda amistosa.

A las amigas Alexandra Papadopulu y Anastasia Dimitropulu también por su ayuda.

A Vasiliki Papaioannu Zájari, a Veta Gaku, a Petros Polijronis, a María, Meri, Nineta, Bía, Liana y Nopi por su ayuda moral.

A la familia Karistineu-Efthimiatsu, Lefteris, Christina, Ernestina y Odiseas por su amistad.

A mi hermana Efi Jalivopulu por su ayuda durante mi estancia en España.

A mis amigos Coral y Nacho Navas Tudela, a Nacho Fernández, a Juan y Luis Gordon, a Chema Camps, Rodrigo Ramírez, Álvaro Botella, Lara Saario, Lola Rivas, Gregorio Paniagua, Leen Van Doorselaer, Lode Van Doorselaer, que con su ayuda, amistad y cariño hicieron más llevaderos los años de mi experiencia española.

A todos mi más ferviente agradecimiento.



**TESIS DOCTORAL**  
**REALIZADA POR EVANTHIA CHALYVOPOULOU**  
**DIRECTORA DE TESIS. MARIA TERESA ESCOHOTADO IBOR**  
**TUTORA DE TESIS MARIA SANCHEZ CIFUENTES**

**VOLUMEN A.**

**Relaciones entre la Pintura Románica y la Pintura Bizantina.**

*Las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia.*

*Un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa.*

**2004**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN**



**VOLUMEN A.**





## **Resumen.**

En esta Tesis estudiamos las relaciones entre la pintura mural románica en España y la pintura mural bizantina en Grecia del siglo XII. Es un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa.

Se presentan datos sobre la pintura bizantina en Grecia y su correspondiente románica en España, junto con unas noticias históricas. También elementos referentes a los modos de contacto entre las dos culturas y asimismo, informaciones sobre las condiciones sociales de la época, las condiciones en que trabajaban los artistas e informaciones sobre los espectadores a quienes estaban dirigidas las obras. También datos sobre la técnica de la pintura, sobre la estética, el contenido y la forma.

Después de un análisis detallado y comparación de numerosos ejemplos llegamos a las siguientes conclusiones:

1. La pintura románica tiene una tendencia hacia el esquematismo y la ornamentalidad, y llega hasta la deformación y lo caricaturesco.

A pesar de la abstracción que caracteriza a la pintura bizantina, el pintor bizantino procura mantenerse cercano a la realidad y no le gusta traicionar la anatomía real del cuerpo humano.

2. En cuanto el espacio, el artista bizantino utiliza casi siempre un asomo de volumen.

La pintura románica, es más bidimensional y el interés por presentar el volumen es menor.

3. En la pintura románica, observamos un distanciamiento entre las figuras y el espectador. Los rostros románicos son bastante inexpresivos. Una vía importante para transmitir la expresividad de las figuras románicas al espectador es por medio del movimiento del conjunto del cuerpo.

Al artista bizantino lo que le interesa es representar las figuras en relación con el espectador. Así que observamos una variedad de sentimientos que se expresan a través de las expresiones faciales.

4. Mientras el artista bizantino encuentra la libertad por expresar su propio lenguaje personal en los detalles del conjunto, el artista románico, muestra una especie de libertad que le hace escapar de las formas establecidas, experimentando sobre la forma de la figura humana.

Hemos considerado que existen cuatro factores que se encuentran debajo e interpretan las características determinadas o los comportamientos pictóricos que hemos mencionado. Pueden aparecer por aislado, o simultáneamente en nuestros ejemplos, bajo algunas características determinadas o existen paralelamente en un segundo nivel. Estos factores son:

1. La tradición pictórica de las pinturas bizantinas y románicas.
2. La duración en el tiempo de la pintura bizantina y la pintura románica.
3. La relación del creyente con lo sobrenatural.
4. La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino.



**ÍNDICE.****VOLUMEN A.****INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO.**

1.1	Prólogo.....	19.
1.2	Hipótesis.....	20.
1.2.1	Las preguntas.....	20.
1.2.2	La pintura a través de la mirada contemporánea de una artista plástica...	21.
1.2.3	Las interpretaciones de los estudiosos.....	22.
1.2.4	La relación con Oriente.....	23.
1.2.5	Los límites entre Occidente y Oriente.....	24.
1.2.6	Relación histórica de la pintura románica con la pintura bizantina.....	24.
1.3	Objetivos.....	25.
1.3.1	Tiempo y espacio.....	25.
1.3.2	El dibujo de la figura humana.....	27.
1.3.3	La pintura mural.....	28.
1.4	Método.....	28.
1.4.1	La observación de las imágenes.....	28.
1.4.2	El problema de las clasificaciones de las obras.....	28.
1.4.3	Contenidos.....	30.

**CAPÍTULO I. DATOS HISTÓRICOS.**

1.	HISTORIA DE LA PINTURA BIZANTINA EN GRECIA.....	
1.1	Primer periodo.....	31.
1.2	La edad de oro del arte paleocristiano, los siglos V y VI.....	33.
1.3	La iconoclastia.....	36.
1.4	Los siglos IX y X.....	38.
1.5	Los siglos XI y XII.....	42.
1.5.1	El siglo XI.....	42.
1.5.2	Primera fase de la pintura de los Comnenos. El paso del siglo XI al siglo XII. Las iglesias de la provincia griega.....	48.
1.5.3	El problema de fechar los murales de la primera fase del siglo XII.....	51.
1.5.4	La pintura mural tardía de los Comnenos.....	51.
1.6	Último período bizantino (1204-1453).....	56.
2.	HISTORIA DE LA PINTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA.....	
2.1	La pintura asturiana.....	64.
2.2	La pintura mozárabe.....	67.
2.3	Siglo XI.....	68.
2.4	Los Siglos XII y XIII.....	70.
2.4.1	Siglo XII.....	70.
2.4.2	El Siglo XIII.....	74.
2.5	El caso de Cataluña.....	76.

2.5.1	Secuencia protorrománica.....	76.
2.5.2	Secuencia altorrománica.....	78.
2.5.2.1	Modo dominante.....	79.
2.5.2.2	Modo secundario (pintura mural).....	81.
2.5.2.3	Modo marginal.....	81.
2.5.2.4	Modo ecléctico.....	82.
2.5.2.5	Modo popular.....	83.
2.5.3	Secuencia tardorrománica.....	83.
2.5.3.1	Modo dominante.....	84.
2.5.3.2	Modo secundario.....	85.
2.5.3.3	Modo marginal.....	87.
2.5.3.4	Modo popular.....	87.
3.	<b>MODOS CON LOS QUE BIZANCIO CONTACTABA CON EL RESTO DEL MUNDO Y VÍAS DE CONTACTO CON LA ESPAÑA ROMÁNICA.</b>	
3.1	<b>El mundo occidental.....</b>	<b>89.</b>
3.1.1	Italia.....	89.
3.1.2	Contactos de los bizantinos con el resto del mundo europeo.....	91.
3.1.3	El mundo oriental.....	93.
3.1.4	La apertura de los bizantinos hacia los otros pueblos.....	94.
3.2	<b>Modos y testimonios de contacto.....</b>	<b>95.</b>
3.2.1	Iconoclastia, relaciones teológicas y peregrinaje.....	95.
3.2.2	Manuscritos, tapices, objetos.....	95.
3.2.3	Letras.....	98.
3.2.4	Ejército.....	98.
3.2.5	Bodas y diplomacia.....	98.
3.2.6	Conquistas y cruzadas.....	98.
3.2.7	Comercio.....	99.
3.4	<b>Vías de posible contacto de la España románica con Bizancio.....</b>	<b>99.</b>
4.	<b>EL ARTE Y LA SOCIEDAD.</b>	
4.1	<b>El arte y la sociedad.....</b>	<b>103.</b>
4.1.1	La estructura sociopolítica bizantina.....	103.
4.1.2	La estructura sociopolítica románica en España.....	105.
4.2	<b>El artista medieval.....</b>	<b>107.</b>
4.3	<b>El creyente.....</b>	<b>111.</b>

## **CAPÍTULO II. LA PINTURA MURAL.**

1.	<b>LA TÉCNICA DE LOS MURALES.</b>	
1.1	<b>Las técnicas de la pintura mural.....</b>	<b>115.</b>
1.1.1	El proceso del fresco.....	117.
1.1.2	El imperio tardío y la Alta Edad Media.....	118.
1.1.3	Las fuentes del fresco.....	118.

1.1.4 Los modelos iconográficos.....	119.
1.2 <b>Sobre la técnica de los murales</b> .....	120.
1.2.1 Sobre la preparación del muro.....	120.
1.2.2 Las uniones en el revoque: Pontata y Giornata.....	122.
1.2.3 Sobre el mantenimiento de los frescos.....	124.
1.3 <b>Sobre el dibujo y de los colores</b> .....	125.
1.3.1 Sobre el dibujo.....	125.
1.3.2 Otros tipos de dibujos. ....	129.
1.3.3 Sobre la manera de pintar y de los colores.....	130.
 2. <b>ESTÉTICA Y ELEMENTOS PICTÓRICOS.</b>	
2.1 <b>La estética.</b> .....	133.
2.2 <b>La forma.</b> .....	135.
2.2.1 Convivencia de formas diferentes en el mismo lugar, convivencia de formas parecidas y traslado de la forma.....	135.
2.2.2 La forma en la pintura románica. Una forma abierta a la experimentación.....	136.
2.2.3 La forma en la pintura bizantina. El renacimiento de formas antiguas en un tiempo tardío. ....	138.
2.2.4 La línea.....	139.
2.2.5 Lo geométrico y las medidas. ....	142.
2.2.6 El espacio.....	149.

### **CAPÍTULO III. ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LAS FIGURAS.**

1. <b>ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LA FIGURA HUMANA EN LA PINTURA MURAL BIZANTINA DE GRECIA Y LA PINTURA ROMÁNICA DE ESPAÑA.</b>	
1.1 <b>Los ojos.</b> .....	153.
1.1.1 Forma de los ojos.....	153.
1.1.2 Iris.....	154.
1.1.3 Esquemmatización de la forma de los ojos.....	155.
1.1.4 La mirada. ....	156.
1.1.5 Expresión de los sentimientos a través de la mirada de los ojos.....	156.
1.1.6 Tratamiento alrededor de los ojos, profundidad de los ojos, volumen y expresión. ....	158.
1.1.7 Imágenes. ....	159.
1.2 <b>Las cejas</b> .....	169.
1.2.1 Forma.....	169.
1.2.2 Distancia de los ojos. ....	170.
1.2.3 Tratamiento entre las cejas. ....	170.
1.2.4 Expresividad. ....	170.
1.2.5 Imágenes. ....	172.
1.3 <b>La boca</b> .....	176.

1.3.1 Labio superior.....	176.
1.3.2 Labio inferior.....	176.
1.3.3 Tamaño.....	177.
1.3.4 La forma de los extremos de los labios y la expresión de la boca.....	177.
1.3.5 Esquemmatización de la forma. . . . .	178.
1.3.6 En sintonía con el resto de los elementos del rostro.....	178.
1.3.7 La expresión de la boca.....	179.
1.3.8 El mentón. . . . .	179.
1.3.9 Imágenes.....	181.
 1.4 La frente.....	 191.
1.4.1 Altura de la frente. . . . .	191.
1.4.2 Tratamiento de la frente.....	192.
1.4.3 Expresión. . . . .	193.
1.4.4 Volumen. . . . .	194.
1.4.5 La frente de las mujeres.....	194.
1.4.6 Imágenes.....	195.
 1.5 El cuello.....	 202.
1.5.1 Forma y volumen.....	202.
1.5.2 Base del cuello.....	203.
1.5.3 Altura del cuello.....	204.
1.5.4 El cuello femenino.....	204.
1.5.5 Imágenes.....	205.
 1.6 La nariz.....	 212.
1.6.1 Largura de la nariz.....	212.
1.6.2 Nariz y edad.....	212.
1.6.3 Forma de nariz.....	212.
1.6.4 Parte inferior de la nariz.....	214.
1.6.5 Las aletas.....	215.
1.6.6 Pequeña cavidad.....	215.
1.6.7 Terminación de la nariz en la parte superior.....	215.
1.6.8 Imágenes.....	217.
 1.7 Las mejillas.....	 225.
1.7.1 Forma.....	225.
1.7.2 Imágenes.....	226.
 1.8 Las orejas.....	 229.
1.8.1 Forma de las orejas.....	229.
1.8.2 Sintonizar con el resto de las formas del rostro.....	230.
1.8.3 Diferentes posiciones. . . . .	231.
1.8.4 Imágenes.....	232.
 1.9 Pelo, barba, mentón, bigote.....	 237.

1.9.1 El pelo.....	237.
1.9.1.1 Forma general.....	237.
1.9.1.2 Edad y personajes.....	237.
1.9.1.3 El pelo en la frente.....	238.
1.9.1.4 Pelo largo.....	239.
1.9.1.5 Pelo corto.....	239.
1.9.1.6 Ángeles.....	240.
1.9.1.7 Cristo.....	240.
1.9.1.8 Figuras femeninas.....	241.
1.9.1.9 El modelado.....	241.
1.9.1.10 Volumen.....	244.
1.9.1.11 Expresividad.....	245.
1.9.2 La barba.....	245.
1.9.2.1 Forma.....	245.
1.9.2.2 Densidad.....	247.
1.9.2.3 Expresividad y sintonización con el trazado de la cabeza.....	247.
1.9.2.4 Esquemmatización.....	248.
1.9.2.5 Espacio.....	249.
1.9.3 El mentón.....	250.
1.9.3.1 Formas.....	250.
1.9.4 El bigote.....	251.
1.9.5 Imágenes.....	252.
1.10 El rostro, unas observaciones más.....	279.
1.10.1 Forma de rostro.....	279.
1.10.2 Edad y forma de rostro.....	280.
1.10.3 Detalles.....	280.
1.10.4 Posición de los rostros.....	280.
1.10.5 Belleza-fealdad.....	283.
1.10.6 Volumen y espacio.....	283.
1.10.7 Imágenes.....	285.
1.11 Las manos.....	293.
1.11.1 Tipos de gestos.....	293.
1.11.1.1 Manos en gesto de “oración”.....	293.
1.11.1.2 Manos en gesto de bendición.....	294.
1.11.1.2.1 Modo en que los dedos están doblados.....	294.
1.11.1.2.2 El anverso o no de la mano.....	295.
1.11.1.3 Manos que señalan.....	295.
1.11.1.4 Manos que sujetan.....	296.
1.11.1.4.1 Formación de la mano que está sujetando un objeto fino (cruz, lanza, papiro, jarra etc.).....	296.
1.11.1.4.2 Manos sujetando libros.....	297.
1.11.1.4.3 Manos sujetando recipientes.....	297.
1.11.1.4.4 Manos que están sujetando o tocando las cabezas de los personajes.....	297.

1.11.1.5 Las manos que están tocando los cuerpos.....	298.
1.11.2. Esquematización e integración en formas geométricas.....	298.
1.11.3 Deformaciones.....	299.
1.11.4 Elegancia. ....	301.
1.11.5 Formación de la mano. ....	301.
1.11.5.1 Dedos.....	301.
1.11.5.2 Pulgar.....	302.
1.11.5.3 Nudos.....	302.
1.11.5.4 Uñas.....	303.
1.11.5.5 Palmas.....	303.
1.11.5.6 Muñecas.....	303.
1.11.5.7 Carne.....	304.
1.11.6 Contorno y volumen.....	305.
1.11.7 Tamaño.....	305.
1.11.8 Énfasis.....	306.
1.11.9 Adaptación de la forma de la mano al resto del dibujo.....	307.
1.11.10 Imágenes. ....	308.
1.12 <b>Pies y piernas.....</b>	330.
1.12.1 Forma general. ....	330.
1.12.2 Pies calzados. ....	330.
1.12.3 Integración en formas geométricas.....	330.
1.12.4 Pies en posición de tres cuartos.....	331.
1.12.5 Tratamiento de la carne.....	331.
1.12.6 Dedos.....	332.
1.12.7 Puente del pie.....	332.
1.12.8 Piernas.....	333.
1.12.9 Confusión y deformación.....	333.
1.12.10 Espacio y entorno.....	334.
1.12.11 Imágenes.....	335.
1.13 <b>Pliegues, vestiduras, conjunto de la figura. ....</b>	342.
1.13.1 Largura de las figuras. ....	342.
1.13.2 Figuras de pie en posición frontal y en posición de tres cuartos.....	343.
1.13.3 Figuras en posición de tres cuartos y perfil.....	345.
1.13.4 Figuras de pie en posición frontal. Tratamiento de los pliegues.....	346.
1.13.5 Figuras en posición de tres cuartos y perfil. Tratamiento de los pliegues.....	347.
1.13.6 Densidad de los pliegues.....	348.
1.13.7 Movimiento. ....	349.
1.13.8 Esquematización y espacio. ....	350.
1.13.9 Los extremos de la vestidura. ....	351.
1.13.10 Figuras sentadas. ....	352.



1.13.11 Figuras arrodilladas.....	355.
1.13.12 Figuras desnudas.....	356.
1.13.13 Unos casos interesantes. ....	359.
1.13.13.1 Forma de mangas.....	359.
1.13.13.2 Personajes con manos cubiertas.....	359.
1.13.13.3 Como el manto abraza las manos.....	359.
1.13.17 Imágenes.....	361.
 2. COMPARACION Y OBSERVACIONES DESPUÉS DEL ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LAS FIGURAS BIZANTINAS Y ROMÁNICAS.	
2.1 Las formas.....	387.
2.1.1 Pintura románica. a. Esquematismo y relación con lo ornamental. b. Deformación y figura.....	387.
2.1.2 Pintura bizantina: Un “realismo” bizantino. ....	394.
2.1.3 El carácter de las formas: Lo caricaturesco y el humor.....	398.
2.2 El espacio y el volumen. ....	399.
2.2.1 El espacio y el volumen en la pintura bizantina.....	399.
2.2.2 El espacio y el volumen en la pintura románica.....	402.
2.3 Expresividad.....	408.
2.3.1 Pintura románica y expresividad. ....	408.
2.3.2 Pintura bizantina y expresividad.....	410.
2.4 Modo con el que se expresa la libertad del artista en las dos tradiciones pictóricas. ....	413.
2.4.1 Artista bizantino. Libertad en los detalles.....	413.
2.4.2 Pintura románica y experimentación.....	417.
2.5 Costumbres, prácticas, modas, y fisonomía de la gente.....	420.

#### IV CONCLUSIÓN.

1. Cuatro factores cruciales.....	427.
1.1 La tradición pictórica de la pintura bizantina y de la pintura románica.....	427.
1.1.1 La Grecia bizantina y la tradición grecorromana.....	427.
1.1.2 Relación de la pintura románica con su tradición pictórica.....	428.
1.2 La duración en el tiempo. ....	429.
1.2.1 Duración y renacimientos del arte bizantino.....	429.
1.2.2 La duración en el tiempo de la pintura románica.....	430.
1.3 La relación del creyente con lo sobrenatural.....	430.
1.3.1 Lo sobrenatural y el creyente románico.....	430.
1.3.2 Lo sobrenatural y el creyente bizantino.....	432.
1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino.....	433.
 2. Resultados después de la comparación de las imágenes.....	435.
2.1 Las formas.....	435.

2.1.1 Pintura románica. a. Esquematismo b. Esquematismo y relación con lo ornamental c. Deformación y figura.....	435.
2.1.2 Pintura bizantina: un “realismo” bizantino. ....	437.
2.1.3 El carácter de las formas: lo caricaturesco, el humor y la seriedad.....	437.
2.2 <b>El espacio y el volumen.</b> .....	438.
2.2.1 El espacio y el volumen en la pintura bizantina.....	438.
2.2.2 El espacio y el volumen en la pintura románica.....	439.
2.2.3 El espacio en la iglesia... ..	440.
2.2 <b>Expresividad.</b> .....	440.
2.2.1 Pintura románica y expresividad.....	440.
2.2.2 Pintura bizantina y expresividad.....	441.
2.4 <b>Modo con el que se expresa la libertad del artista en las dos tradiciones pictóricas.</b> .....	442.
2.4.1 Artista bizantino. Libertad en los detalles.....	442.
2.4.2 Pintura románica y experimentación.....	443.
2.5 <b>Costumbres, prácticas, modas, y fisonomía de la gente.</b> .....	445.

## **ANEXOS.**

1. Índice de ilustraciones.....	447.
2. Índice de iglesias y fechas de los murales.....	453.
2.1 Iglesias bizantinas.....	453.
2.2 Iglesias románicas.....	459.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

1. Bibliotecas que se utilizaron.....	469.
2. Bibliografía en caracteres latinos.....	469.
3. Bibliografía en caracteres griegos.....	491.

## **VOLUMEN B.**

### **ANEXO DE IMÁGENES.**

1. Índice de imágenes. ....	9.
1.1. Pintura bizantina.....	9.
1.2. Pintura románica. ....	15.
2. Imágenes. ....	21.

## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO.

### 1.1 Prólogo.

Desde el momento que elegí el tema de esta tesis: *“Las relaciones y diferencias entre la Pintura Románica y la Pintura Bizantina”* sabía que me esperaba una aventura que se desarrollaría en otro tiempo y espacio. Sabía también que me iba a enfrentar a una serie de preguntas y cuestiones relacionadas con la historia del espíritu de la humanidad.

Mi primer viaje a España lo hice por amor a su cultura, su arte, su gente. Más tarde, una beca de estudios de postgraduación del Ministerio de Asuntos Exteriores de España me dio la oportunidad de acercarme más a su cultura a través del estudio de su arte, que es el objetivo de mis estudios. España me daba una impresión de familiaridad y esto se me hizo patente desde el primer momento en que pisé este país. Por otro lado tenía la impresión de que era un mundo totalmente diferente. Todas estas sensaciones eran intuitivas. Sin embargo, con el tiempo, entendí que en todo esto se ocultaban preocupaciones más profundas, que tenían que ver de algún modo con temas de identidad, de relación con las otras culturas y de cómo éstas se expresan por medio de las formas pictóricas.

Cuando me puse en contacto por primera vez con la pintura románica quedé hechizada, y me di cuenta de que este tipo de pintura “ilustraba” mis inquietudes. En dicha pintura se encontraba esa sensación de lo familiar que me recordaba la pintura bizantina, pero a la vez tuve la sensación de que esa pintura pertenecía a otra concepción del mundo.

Pronto comprendí que el mejor modo que tenía –siendo pintora- de resolver la cuestión que me ocupaba era profundizar en el estudio comparativo de la pintura románica con la pintura bizantina.

Estudiando las pinturas románicas reconocí en ellas elementos bizantinos y observando las pinturas bizantinas tenía la impresión de que pertenecían a un ámbito parecido al del románico. Pero al mismo tiempo estas imágenes me parecían bastante diferentes. A primera vista, lo que caracteriza a la mayoría de las pinturas bizantinas es una especie de seriedad o tristeza, y un marcado monumentalismo e hieratismo. Por el contrario las imágenes románicas, siempre me habían parecido interesantes porque parecían más lúdicas. Tenían más movilidad, llegando a ser, bajo su aspecto inocente, a veces graciosas. A pesar de esto comprendía por qué los historiadores de arte las relacionaban.

Durante mi estancia en España tuve la oportunidad de entrar en contacto con el arte románico. Visité los museos, viajé por la España románica para ver desde cerca sus iglesias. La investigación en las bibliotecas me dio el impulso para seguir con más y más interés esta aproximación al arte románico.

Al mismo tiempo, aumentaba mi interés por conocer más sobre el ámbito cultural al que pertenezco. Con el mundo bizantino, evidentemente, mi relación era diferente. Bizancio es una parte de la historia de mi país. Formalmente, el arte de la iglesia griega

sigue siendo bizantino. Pero las voces más críticas opinan que es un arte ya muerto. Sin embargo hasta muy recientemente hay casos de pintores como F. Kóndoglu<sup>1</sup>, K.Parcenis, Sp. Papalukás, A. Asteriadis, Sp. Vasilíu, N.Egonópulos, G.Kordis, que intentaron y han llevado a cabo una especie de continuación del arte bizantino o que han sido influidos por él<sup>2</sup>. Sentí que había llegado el momento de descifrar esa pintura que provenía del lejano periodo medieval, y que yo había visto en los muros de las iglesias desde mi infancia. ¿Qué relación tenía la pintura de mi país con una cultura que se desarrolló en el sureste de Europa? ¿Qué relación tenía con la pintura románica española?

## 1.2 Hipótesis.

### 1.2.1 Las preguntas.

Entre la documentación empleada para esta tesis hemos encontrado referencias sobre las similitudes y las diferencias entre la pintura románica y la bizantina. Pero estas referencias nos parecían que eran muy generales, sin entrar en detalles ni análisis especiales sobre el tema. ¿Cuáles son exactamente estas similitudes, relaciones o diferencias? ¿Cuáles son los puntos en los que se pueden relacionar las imágenes entre sí y cuáles en los que difieren?

Es evidente, y ha sido aceptado por muchos autores, que la pintura bizantina ha influido en el arte cristiano occidental y que ha producido una variedad de formas iconográficas, formas de base, que utilizó el arte cristiano en Occidente desde los años de su formación.

En Occidente, con la difusión del cristianismo llegado de Oriente, nació un arte nuevo que se interesó por la representación de la figura humana. Hasta entonces, el arte de los pueblos que provenían del norte y que fueron los que tomaron el protagonismo de la historia europea de esa época no tenían una iconografía antropomórfica. Dicho arte se interesaba más bien por reproducir motivos de la flora y de la fauna. La pintura bizantina podemos imaginar que tuvo mucho que ofrecer a esas nuevas demandas.

Es indudable que el ejemplo de Bizancio estaba presente en todo el mundo occidental de la Edad Media y durante la época románica.

La investigadora Janine Wettstein dice que Bizancio estaba presente

*“[...] hasta en las obras donde la tradición indígena se expresa con la máxima fuerza [...] y en España estuvo presente [...] junto con los aprendizajes venidos de África, enriqueciendo el fondo hispano-romano y mozárabe [...]”*<sup>3</sup>.

Elementos bizantinos existieron en el románico español durante toda su evolución. Joaquín Yarza Luaces dice sobre el carácter del románico español que

<sup>1</sup> Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α', Β', Αστήρ, Αθήνα 1960.

<sup>2</sup> Existe la polémica de si este arte expresa el espíritu contemporáneo.

<sup>3</sup> Wettstein, Janine, “La fresque Romane, Italie-France-Espagne”, Droz, Genève 1971, pág. 100.

*“[...] la tipología del modo bizantino, pues creo que podría ser más italobizantina que propiamente bizantina. Porque la influencia puede venir más de Italia; directamente desde Italia”<sup>4</sup>.*

Las referencias a la pintura bizantina que fuimos encontrando en los libros, seguían siendo muy generales y no describían aquellos elementos que tienen un cierto parecido entre sí, ni tampoco aquellos otros cuyas características los hacían ser distintos y particulares.

No obstante las preguntas persistían: ¿En qué principios y tradiciones está apoyándose el artista románico y en cuáles el artista bizantino? ¿Es su técnica parecida? ¿Cuál era el ambiente de la época que los condujo a actuar de este modo artísticamente? ¿En qué puntos se encontraron en el tiempo estas dos diferentes maneras artísticas? ¿Se puede interrelacionar dos civilizaciones a través de sus formas plásticas y concretamente de sus formas pictóricas?

Todas éstas, y otras más, eran algunas de las preguntas que nos preocuparon desde el principio. En fin, un complejo nudo de preguntas, entrelazadas entre sí, y que era necesario separar poco a poco y metódicamente para observarlas con detenimiento y así poder hacer un análisis adecuado.

Pero somos muy conscientes del hecho que muchas de nuestras preguntas quedarán (y leyendo esta introducción posteriormente puedo asegurar que así ocurrió) en parte sin respuesta, porque abren muchos y grandes interrogantes para los investigadores que más adelante les interesará ocuparse de la pintura medieval. Creemos sin embargo que es muy importante por lo menos plantearse estas preguntas.

### **1.2.2 La pintura a través de la mirada contemporánea de una artista plástica.**

La investigación nos llevaba a hacer una labor comparativa bajo la perspectiva de nuestro siglo, de nuestra visión actual y con la inquietud de una artista plástica. Estábamos en condiciones de apreciar las cualidades formales de las dos tradiciones pictóricas a través de nuestros bagajes culturales y de la experiencia que teníamos del arte en nuestros días<sup>5</sup>.

Desde el principio hemos intentado abordar el tema de esta tesis con el respeto que se merece, no ser injustos con él, y no cometer errores, dentro de lo posible, conociendo su amplitud y el distanciamiento temporal.

<sup>4</sup> Yarza Luazes, Joaquín, “Discusió de la ponencia”, *Lambard, Estudis d’art medieval*, Vol. I-1977-1981, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1985, pág. 93.

<sup>5</sup> Robin Cormack dice hablando sobre los iconos: “Pero apreciar las cualidades formales es sólo un preludio al cuestionamiento sobre sus contenidos y significados. Sería difícil sostener que su fuerza como imagen viene sólo de su composición más que de sus referencias espirituales. Sin embargo esta reacción ‘secular’ al ‘arte’ de cada cultura es común en la historia del arte occidental, conectada (proponemos) con la retórica del artista luchando por su liberación de la dominación de la iglesia.” Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 36.

El sistema aplicado al estudio de las imágenes representativas se hace desde la perspectiva de una artista plástica que se interna en temas que pertenecen al campo de la historia del arte, de la técnica pictórica, del espíritu, del contexto y de la teoría del arte.

De acuerdo con esta postura hemos intentado ser firmes, sin olvidar en ningún momento que escribíamos esta tesis, teniendo la formación, y el modo de pensar de una artista plástica por encima de todo.

Al empezar una investigación sobre un periodo tan lejano, el medieval, hubo momentos en los que nos parecía una meta muy difícil. Sabíamos que la conciencia del momento, del tiempo que vivimos, impregnaba nuestra investigación. El hombre contemporáneo tiene a su disposición muchos métodos de comprensión y mucha información compilada. Pero, ¿cómo podríamos afrontar el distanciamiento en el tiempo? ¿Cómo se podría relacionar el modo con el que “veía” aquella gente con nuestra visión actual? Es imposible ver con los ojos de los hombres y mujeres de entonces y era algo cuestionable si podríamos interpretar los datos de una cultura, la medieval, con términos aplicados desde otra cultura, la de hoy.

### 1.2.3 Las interpretaciones de los estudiosos.

Es evidente que los diferentes estudiosos que hablan sobre la Edad Media lo hacen desde su punto de vista.

Según Robin Cormack en su trabajo sobre el arte medieval, el arte bizantino aparece marginado e interesa sobre todo por el papel que juega “[...] en la reconstrucción del arte de la Europa del Este (como ‘fuente’ o ‘influencia’), al comienzo del Renacimiento Italiano”<sup>6</sup>.

Por otro lado observamos que hay historiadores que exaltan la importancia de la tradición artística desde sus preferencias culturales y personales.

José Pijoan dice:

*“En lo que llevamos del presente siglo se han hecho descubrimientos y estudios de escuelas ignoradas del arte medieval: los frescos y mosaicos bizantinos en los Balcanes, las pinturas rusas, los frescos italobizantinos de la Italia meridional, las pinturas murales francesas, incluso las de Castilla [...] ; pero todo ello es secundario; los tremendos personajes pintados en los ábsides catalanes son figuras de una tal calidad universal, que hacen parecer provincianas a todas las demás escuelas contemporáneas”<sup>7</sup>.*

Pero ante todo quisiéramos subrayar que en este trabajo nuestra intención no es mostrar qué arte es “mejor”. Es verdad que varios autores han hecho hasta ahora este tipo

<sup>6</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.18.

<sup>7</sup>Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1a ed), Madrid 1944, pág. 522.

de comparaciones. Se ha intentado, a veces, resaltar la importancia de un arte sobre otro. Pero en este trabajo aceptamos desde el principio que cada arte expresa el espíritu de la civilización a la que pertenece y esto supera las comparaciones de este tipo<sup>8</sup>. Podemos mostrar similitudes y diferencias, comportamientos diferentes, tendencias o preferencias dispares. Cuando, por ejemplo, nos referimos a las sucesivas miradas hacia atrás, hacia la tradición antigua, de la pintura bizantina, esto no quiere decir que sea para nosotros necesariamente un aspecto positivo, sino que es sólo un modo de ver y explicar los instrumentos que utilizó este arte, y así entender mejor qué quería expresar<sup>9</sup>.

Además, quisiéramos subrayar que en la expresión de las dos tradiciones pictóricas que analizamos, vemos ejemplos tanto de mayor como de menor calidad. Por ejemplo, vemos pinturas que provienen de talleres o pintores de provincias que se expresan de un modo brusco y vemos ejemplos magníficos de muy alta calidad. En el caso de la pintura bizantina, dicha calidad emana, muchas veces, de los grandes centros artísticos de la época, como lo son Constantinopla y Tesalónica.

#### 1.2.4 La relación con Oriente.

España y Grecia son países que pertenecen a lo que llamamos hoy “civilización europea”. Están los dos países ubicados en los extremos de las fronteras de la Europa del Sur de hoy. Aun así, ambos tienen una marcada relación con Oriente. Grecia por su vecindad, España por su pasado árabe. Esta relación hace nuestra comparación más interesante aún.

La península ibérica fue una zona fronteriza occidental en un sentido muy particular. Cuenta con un gran interés por los sedimentos de anteriores culturas.

El estudioso Gustav Künstler dice:

*“En ningún otro lugar – ni siquiera en el sur de Italia- se ve tan claramente lo que el enfrentamiento del cristianismo con el mundo islámico significó como problema puramente existencial [....]”*<sup>10</sup>.

Tenemos entonces dos lugares, que están situados en los extremos de las fronteras de la Europa de hoy y que los dos tienen una marcada relación con el Oriente. Y esto hace nuestra comparación mucho más interesante.

<sup>8</sup> En relación a esto Sureda dice: “La pintura románica, igual que cualquier otra manifestación artística, es como un espejo que recibe, refleja y transforma las ondas sociopolíticas y culturales de su época. Independientemente de sus cualidades estéticas, el arte, en su calidad de producto –testimonio de la integración del hombre con su entorno-, es, sin duda, uno de los documentos más valiosos para acercarnos a cualquier parcela de la historia de la humanidad”. Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 55.

<sup>9</sup> Sobre esto Cormack, dice que “[...] la cultura bizantina tenía innumerables vínculos con su pasado Greco-Romano. [...] Pero, como un continuamente renovado arte religioso, el arte bizantino opera como algo más que una etapa de la recreación de la antigüedad, produciendo una especie de renacimiento débil, antes de que el renacimiento real empezase”. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 16.

<sup>10</sup> Künstler, Gustav, “El arte Románico en Occidente”, Editorial Juventud (1ª ed. Viena 1968), Barcelona 1978, pág. 38.

### 1.2.5 Los límites entre Occidente y Oriente.

Künstler explica desde el principio su idea sobre qué es la civilización occidental y quiénes pertenecen a ella, excluyendo a Bizancio. El sudeste cristiano no debe ser considerado occidental sin ciertas reservas<sup>11</sup>.

Sobre el arte románico dice que se desarrolló en Occidente. Occidente y arte románico están estrechamente ligados entre sí.

Pero sobre esto, Robin Cormack dice que si nos enfrentamos con el arte bizantino simplemente como un arte no occidental, es posible que tengamos problemas en nuestra interpretación:

*“[...] cada dicotomía tan simple de lo oriental y lo occidental, es más bien una distorsión que una ayuda al estudio del arte bizantino”<sup>12</sup>.*

Nosotros no vamos a criticar estas opiniones. La cuestión de cuáles son los límites entre lo oriental y lo occidental, en el caso del estudio de la civilización bizantina, es bastante complicada y probablemente tenga connotaciones políticas. Nosotros tenemos siempre en cuenta que intentamos ver nuestro tema por lo que une las dos culturas y no por aquello que las separa. Reconocemos que se trata de dos civilizaciones cristianas que tienen un pasado con múltiples conexiones con la historia de los romanos, tanto en su época antigua como en el periodo paleocristiano.

### 1.2.6 Relación histórica de la pintura románica con la pintura bizantina.

La conexión del arte románico con la cultura bizantina es algo aceptado por muchos estudiosos. En las clasificaciones de W.W.S Cook y José Gudiol Ricart leemos: “el influjo italo-bizantino”, “la corriente franco-bizantina”, “el neobizantinismo”, “la etapa neobizantina en Aragón y Navarra” etc<sup>13</sup>.

Acabamos de subrayar que ambas tradiciones pictóricas comparten un cierto pasado común:

*“[...] aunque en el caso de Occidente la desaparición del imperio supuso una importante ruptura o descenso, los pueblos que lo constituyeron se encuentran como minoría, dominando a una amplia población de origen romano de superior cultura y se sirven de ella cuando realizan obras de arquitectura u otras artes. De aquí que, tan deteriorada como se quiera, vale hablar del mantenimiento de la tradición artística de la última*

<sup>11</sup> Como el tiempo, tampoco el espacio se percibía del mismo modo en la era medieval. Künstler dice “En realidad, el sudeste cristiano no debe ser considerado occidental sin ciertas reservas. [...] como ‘occidente’ hay que entender un espacio cultural unido y relativamente armónico, mientras que Europa sólo resulta lógica o necesaria, como unidad, en nuestros tiempos actuales”. Künstler, opus cit. pág. 7.

<sup>12</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 18.

<sup>13</sup> Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, “Pintura e Imaginería Románicas”, en *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, p.13-120.



*Antigüedad hasta el siglo VII-VIII, cuando menos. Si de Oriente se trata, la dificultad para marcar una cesura es muy grande, en cuanto que no hubo convulsión similar, sino evolución, desde lo paleocristiano hasta lo que, a veces, podría calificarse de paleobizantino.*

*Pero desde mediados del siglo VIII, las diferencias de toda índole entre Oriente y Occidente se ahondan. De aquí que se diferencien dos nuevos apartados. En Occidente, el periodo va desde el anuncio del renacimiento o renovatio carolingio, hasta los albores del románico. En Oriente, la cuestión iconoclasta y la invasión árabe son, entre otros motivos secundarios, fenómenos básicos con fuerte incidencia en el arte. Salvado el imperio y restaurado el culto de las imágenes, nos encontramos en el comienzo de la gran etapa bizantina”<sup>14</sup>.*

### 1.3 Objetivos.

#### 1.3.1 Tiempo y espacio.

Para concretar mejor los objetivos de nuestra tesis, consideramos que lo primero que nos ayudaría sería determinar:

- a) la época de la cual nos ocuparemos.
- b) el espacio geográfico.

a) Sobre la cuestión de la época, creemos que la elección del tema se tiene que limitar a los siglos XI, XII, y XIII. Porque la pintura románica en España se desarrolla durante estos tres siglos. Hemos decidido entonces limitar aún más nuestra investigación al periodo más fructífero para la pintura románica en España, el del siglo XII, la llamada por Joan Sureda “secuencia altorrománica”<sup>15</sup>.

El siglo XII es asimismo un siglo muy interesante para la pintura bizantina. La diferencia es que mientras, en el caso de la pintura románica, la mayoría de las obras pertenecen a la primera mitad del siglo (son menos las de la segunda mitad), en el caso de la pintura bizantina, tenemos obras que pertenecen tanto al principio como al final de dicho siglo.

La mayoría de los frescos que se han conservado en la región de Grecia son del siglo XII y la mayor parte de ellos pertenece al final de ese siglo. Existen muchas pinturas murales de principios del siglo, pero cuyas fechas de datación en su mayoría no han sido confirmadas. Estilísticamente se diría que estas pinturas pertenecen al siglo XI. Por eso, para nuestra comparación, de todas maneras, incluimos algunas obras de finales del siglo XI. De todas maneras, mantener unos límites de tiempo muy rigurosos, no nos

<sup>14</sup> Yarza, Joaquín, Milagros Guardia, Teresa Vicens, “Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio”, Gustavo Gili, Barcelona 1982, pág. 13.

<sup>15</sup> Sureda dice: “[...] el período central de la producción pictórica románica es el siglo XII y, especialmente, la primera mitad del mismo”. Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 254.

parece algo realista. Existen muchas dudas sobre la apreciación cronológica de las obras<sup>16</sup> y, por otra parte, tampoco el tiempo natural se puede cortar bruscamente por nuestra necesidad de estudiar la historia del arte.

En fin, como podemos percibir, un siglo es un tiempo largo, pero por otra parte pensamos que es sólo un instante en el conjunto de la historia del arte. Y hay que tener en cuenta que el tiempo pasaba de modo diferente en aquellos años. Los cambios no eran tan rápidos, ni el modo con que el hombre medieval percibía el tiempo era el mismo.

b) En cuanto al espacio geográfico, nos ha interesado la pintura románica del área española<sup>17</sup>. Se considera que el arte románico español tiene su propio carácter frente al resto de la pintura románica en Occidente.

La determinación del espacio geográfico para nuestra investigación, en el caso de la pintura bizantina, nos resultó más difícil. El territorio del imperio bizantino era muy extenso. Por esta razón, si hablamos de los mosaicos y frescos bizantinos, vemos que algunos están hoy día en Estambul (Constantinopla) y otros en la Grecia continental, pero también en Chipre, Italia, Bulgaria y Yugoslavia y otros territorios del antiguo imperio bizantino.

Existen importantes composiciones pictóricas incluso en tierras muy alejadas de Constantinopla, que estaban bajo la influencia artística bizantina: Rusia, Georgia, Egipto y Capadocia.

*“La pintura mural de Capadocia, en realidad tendría que ser considerada como una forma de arte regional, en el marco general del arte bizantino”*<sup>18</sup>.

Se da, igualmente, el caso de una presencia simultánea de artistas locales y de artistas que proceden de Constantinopla y de Macedonia, y éste es, por ejemplo, el caso de Chipre.

---

<sup>16</sup> Robin Cormack dice que hay muchos estudiosos que dan mucha importancia a la fecha. Pero para él, la fecha en la cultura bizantina, no juega un papel importante. La mayoría de los iconos, dice, no llevan fecha, “[...] el momento preciso de producción cabe presumir que parecería de poca importancia frente al carácter eterno del tema”. La intención era hacer que los iconos parecieran intemporales.

Más abajo el autor dice que hasta ahora la táctica común era el análisis del estilo (que da mayor importancia a la experiencia y a la intuición frente a la lógica) y que hay -por supuesto- desacuerdo en determinar la cronología de los iconos. Pero hoy día las nuevas tecnologías -por ejemplo la dendrocronología- ayudarán a poder fechar a ellos. Ver Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 21.

<sup>17</sup> “Hasta el siglo XVI el adjetivo ‘español’ es un término más geográfico que nacional [...]”. Post, Chandler Rathfon, “A history of Spanish Painting”, Vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1930, pág. 35.

<sup>18</sup> Grabar, André, “Byzantium”, en *Byzantine Art in the middle ages*, Methuen (1ª ed 63), London 1966, pág. 136.

André Grabar sostiene que “[...] *nunca existió una forma de arte ‘colonial’ en Bizancio*”<sup>19</sup>, es decir, arte de calidad inferior diseñado para ser exportado. Todo el sistema político bizantino estaba en contra de esta concepción: sólo lo mejor era suficientemente bueno como para ser exportado. Grabar dice que no hay que ver este arte de expansión bizantina como un arte de provincias. Si se utiliza este término para denominar “arte de calidad inferior”, en relación al de la metrópoli, o arte que tiene sus propias características, el arte bizantino que se exportaba no cumple con estas condiciones<sup>20</sup>.

En general, el arte del imperio bizantino estaba orientado principalmente por el gran centro religioso de Constantinopla, tanto en su aspecto dogmático como en el tratamiento de la expresión pictórica. Pese a esto, no se han conservado muchos testimonios del arte en Constantinopla. Por esta razón hemos de contentarnos con trabajos de calidad excepcional, pero fuera de la capital bizantina.

Es imprescindible, pues, ponerle límites espaciales a nuestra investigación, que quedan así delimitados a las fronteras de la Grecia de hoy, aunque sea un espacio artificial, ya que este tipo de fronteras no tiene relación con el ámbito geográfico de la época. Y consideramos que de los ejemplos de la pintura bizantina que se han conservado en Grecia, tenemos un amplio catálogo de lo que era el arte bizantino del siglo XII, en todos sus matices. Porque el centro artístico de Constantinopla, como hemos dicho anteriormente, influía en el arte del llamado, hoy día, territorio griego. No hay que olvidar tampoco que el centro (menor) de Tesalónica estaba en suelo griego.

### 1.3.2 El dibujo de la figura humana.

Otra cuestión que nos planteamos fue hasta dónde se extendería nuestro análisis y nuestra comparación. ¿Por dónde empezar el análisis, ya que se trata de dos tradiciones pictóricas tan ricas? ¿De qué ocuparnos exactamente?, ¿Del espacio en el que está ubicada la pintura, de la decoración, el fondo o las figuras mismas, del color, el dibujo, la técnica, o de su simbolismo?

Decidimos que el mejor modo para llegar hasta lo esencial de la pintura que nos interesaba era comenzar por lo primigenio: estudiar el dibujo de las formas y de las líneas en la pintura bizantina y en la pintura románica. Y más concretamente aún: estudiar el dibujo de la figura humana, que domina la historia de todo el arte cristiano.

En este trabajo no nos interesa tanto la maestría de los autores, porque es evidente que unas obras han sido hechas por pintores más hábiles y otras por pintores de segundo orden. Lo que nos interesa son las opciones estéticas de los pintores: el carácter de las formas y de las líneas que están utilizando, es decir, el dibujo. Nos interesa el carácter general, que le da, en cada caso, ese aspecto peculiar que llamamos románico o bizantino.

---

<sup>19</sup> Grabar, opus cit. 140.

<sup>20</sup> Sobre este tema ver Gabar, opus cit. págs.140- 141.

### **1.3.3 La pintura mural.**

En este trabajo nos limitaremos al estudio de la pintura mural, y no nos ocuparemos de los iconos, tampoco de las tablas románicas ni de las ilustraciones de los manuscritos. No nos resultó difícil elegir cuál de las técnicas estudiaríamos, ya que sólo la pintura mural es la apropiada para un tipo de investigación como ésta. El fenómeno de los iconos en la ortodoxia griega no se da del mismo modo en la pintura románica, y las famosas tablas románicas son un caso aparte. Por eso le hemos dedicado todo un gran capítulo a la técnica de la pintura mural, presentando asimismo algunos elementos concernientes a su conservación.

Todo esto, por supuesto, no significa que no tengamos en cuenta que una técnica concreta pueda relacionarse de diferentes modos con otra, como por ejemplo el fresco con las miniaturas. Es conocido, especialmente en relación al último ejemplo, que muchas veces la ilustración de los manuscritos es la que da los modelos para composiciones de imágenes de dimensiones mucho más grandes. Ni siquiera en este caso existen unos límites rigurosos.

## **1.4 Método.**

### **1.4.1 La observación de las imágenes.**

Comenzamos, pues, por recopilar imágenes y haciendo el análisis de las figuras, de cada elemento por separado, para empezar a profundizar en nuestro tema: la comparación del dibujo de la figura humana en la pintura bizantina y la pintura románica. Realizamos una labor meticulosa comparativa entre las imágenes y empezamos a comprender su funcionamiento (lectura y comunicación).

Partimos de una postura concreta: observar cada detalle. ¿Cómo está realizada la pintura y con qué intención? Hay que verla desde cerca y así observar cada detalle. Hemos intentado ponernos en el lugar del artista mientras estaba ejecutando su obra. De un modo muy práctico, en el momento en que está intentando representar una figura o un detalle de la figura. Por ejemplo el giro de un pliegue o de una mano que está bendiciendo, visto de frente o desde un ángulo, un cuello cubierto hasta un punto por las vestiduras, una frente sobre la que caen, inquietos, unos mechones, el pelo sujeto holgadamente con una cinta o peinado de modo austero, las mejillas sonrosadas de un santo joven o las cansadas de un santo de edad avanzada.

Para la comparación del dibujo de la figura humana decidimos empezar a observar cada detalle en cada parte del cuerpo, sin olvidar nunca el conjunto.

### **1.4.2 El problema de las clasificaciones de las obras.**

Cada fuente relacionada con nuestro trabajo, ha sido preciosa. Todos los estudios, tanto los más antiguos como los más recientes, tenían algo que ofrecer a nuestra investigación.

El problema de la clasificación de las obras no es el objetivo de esta tesis. Por eso utilizaremos la clasificación que han hecho los investigadores (ver bibliografía). Como guía para la clasificación de la pintura románica hemos decidido utilizar las clasificaciones de Joan Sureda en sus libros “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma, Madrid 1981 y “La pintura románica en España”, Alianza Forma, Madrid 1985.

Joaquín Luaces Yarza dice sobre las investigaciones de Sureda:

*«Realiza una sana crítica de las teorías sobre autoría y maestros, igual que de las cronologías apuntadas por diversos especialistas [...]»<sup>21</sup>.*

Los primeros historiadores del románico catalán han estructurado la producción románica por maestros, en el caso de la pintura mural. Maestros de primer orden (Pedret, Taüll, Seu d' Urgell) y pintores menores o de segundo orden, formados estos en un círculo estilístico en torno a un gran maestro. De este modo, otorgan la autoría de las obras que han perdurado a un número no demasiado elevado de maestros, para el caso de las pinturas murales, y a unos talleres determinados, para el tipo de pintura sobre tabla.

Pero esta clasificación se basa en hipótesis, en fechas inciertas y discutibles. La investigación sobre la pintura románica catalana se ha centrado en la cuestión de las atribuciones, pero este método poco aporta al esclarecimiento y comprensión de las obras. Sureda sostiene que el arte románico es de por sí un “*arte sin nombres*”, y le interesaría “[...] *plantear una estructuración menos sujeta al biografismo subjetivista*”<sup>22</sup>. Sureda considera más adecuado establecer una distribución por secuencias: protorrománica, altorrománica y tardorrománica. Su definición es primordialmente cronológica. En su estudio encuentra grupos de obras que, aparecen sujetas a unas particularidades que implican un modo de hacer determinado. A éstas les da una definición primordialmente formalista. Su criterio es también formalista cuando afronta el análisis de círculos estilísticos.

El estudio de las clasificaciones de diferentes autores nos ha facilitado la entrada y nos ha servido de guía para observar diferentes afiliaciones entre las obras. Pero no nos ha interesado quedarnos en una relación lineal entre las obras en el tiempo y el espacio, ya que creemos que la evolución del arte no es lineal<sup>23</sup>.

En cuanto a la pintura bizantina, en este trabajo tenemos en cuenta las clasificaciones de Karin Skarwan en su valioso libro “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982. También el trabajo de Doula Mouriki, en “Stylistic Trends in monumental painting of Greece during the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries”, en *Dumbarton Oaks Papers No34-35*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1980-1981, Washington D.C., págs. 77-125.

<sup>21</sup> Yarza Luaces, Joaquín, «Bibliografía», en AAVV, *Lambard, Estudis d'art medieval, Vol I-1977-1981*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1985. pág. 141.

<sup>22</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 210.

<sup>23</sup> “[...] *la variabilidad estilística no es fruto de una acción individual definida en un lugar determinado, sino de una continua transformación evidenciable en todos los niveles de la actividad humana, aunque no necesariamente de una manera sincrónica*”. Sureda, opus cit. pág. 210.

Durante esta investigación, hemos intentado analizar directamente la mayoría de las obras. En los casos que no hemos tenido esta oportunidad -que son los menos numerosos- nos hemos apoyado en nuevos recursos fotográficos y bibliográficos.

Más dificultad hemos encontrado con las obras bizantinas. La inmensa mayoría de las pinturas murales se encuentran en pequeñas iglesias, apartadas, aisladas y que presentan dificultad para su acceso, perdidas como están en la provincia griega. En estos casos el acceso fue realmente una peripecia.

### **1.4.3 Contenidos.**

Pensamos que el mejor método sería empezar la introducción (Volumen A) a nuestro tema presentando primero datos sobre la pintura bizantina en Grecia y su correspondiente románica en España, junto con unas noticias históricas sobre el siglo XII en España y en Grecia.

Seguimos presentando elementos referentes a los modos de contacto entre las dos culturas y asimismo, hemos considerado justo incluir algunas informaciones sobre las condiciones sociales de la época, las condiciones en que trabajaban los artistas e informaciones sobre los espectadores a quienes estaban dirigidas las obras, los creyentes.

Antes de pasar a la comparación y análisis directo de las obras, el estudio de la técnica explica muchos de los comportamientos pictóricos.

Ellos se explican asimismo por algunos elementos sobre la estética y otros que considerábamos imprescindibles que conciernen la forma.

Pasamos después al análisis de las obras y, al final, la conclusión del trabajo.

En los Anexos incluimos el índice de las ilustraciones que se utilizaron en el texto, aparte de las obras, y el índice de las iglesias y de las fechas de los murales a los que nos referimos en esta tesis.

Incluimos también la bibliografía sobre nuestro tema.

El Volumen B contiene el índice y las fotos de las obras que se han analizado.

## CAPÍTULO I. DATOS HISTÓRICOS.

Los números de las fotos de los monumentos citados se refieren a las fotos de las imágenes que se encuentran en los anexos. El resto de los monumentos se presenta como ilustraciones incluidas en el texto.

### 1. HISTORIA DE LA PINTURA BIZANTINA EN GRECIA.

El arte bizantino es una continuación natural y una evolución del arte grecorromano<sup>24</sup>. Bajo la nueva era, la del cristianismo, la cultura bizantina tiene infinitos lazos con su pasado. Así que en este trabajo, tenemos que hablar también de las primeras etapas del arte cristiano en el Imperio Bizantino.

En su principio el arte cristiano no es diferente del arte romano. La diferencia radica en que utiliza temas de la Biblia y da nuevos significados al repertorio mitológico clásico<sup>25</sup>. Pero poco a poco observamos cambios inevitables en el arte de la época. La iconografía de la Panagía y de los Santos aumenta.

#### 1.1 Primer periodo del arte cristiano.

Al principio, durante la formación del arte cristiano, el problema estético era cómo adaptar la morfología clásica a las nuevas obras artísticas. Mientras tanto, el arte de Roma permanece fiel a la estética de las obras clásicas y helenísticas.

En los siglos II y III aparecen los primeros temas cristianos. Estas obras siguen la técnica y la estética anterior. Pero empiezan a desarrollar unas características que son ajenas a la tradición clásica: los ojos abiertos y grandes (los ojos como espejo del alma), la esquematización de la forma, la supresión del volumen, el tratamiento bidimensional y, en general, la indiferencia por la realidad material (ver.il.1). En cuanto a los murales de esta época parece que son de calidad más baja ya que se ejecutaban sin recursos en las catacumbas.

---

<sup>24</sup> La historia del Imperio bizantino empieza formalmente el 330, cuando el emperador Constantino nombra Constantinopla-Nueva Roma como nueva capital del Imperio romano (se trata de Bizancio, una ciudad en el Bósforo, construida por marinos griegos de Mégara). El emperador dedica la ciudad a la Santísima Trinidad y a la madre de Dios, a la Panagía. En realidad, la transformación del imperio pagano de Roma en un imperio cristiano, el bizantino, es un proceso más lento que ya hacía tiempo que había empezado. La crisis del gobierno del viejo imperio y los peligros en las fronteras, son dos de las razones más serias del derrumbamiento del viejo mundo romano.

El emperador Teodosio el Grande (s.IV, provenía de España), une por última vez el Imperio romano y apoya la religión cristiana. La Iglesia cristiana se convierte rápidamente en la organización más poderosa del imperio. Después de la muerte de Teodosio, la parte occidental del imperio, se separa para siempre de la parte oriental.

<sup>25</sup> Como dice Robin Cormack: “[...] *el arte puede cambiar sus significados más fácilmente que sus formas*”. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 65.



II.1.La Donante Tortura.  
Catacumba de Comodile, Roma<sup>26</sup>.

En el siglo III se produce un arte, tosco y dinámico, que está influido por el arte de las provincias orientales del Imperio romano, como Egipto, Siria y parte de Asia Menor<sup>27</sup>. En este arte predomina la esquematización del dibujo y la simplificación de la forma con tendencia hacia lo geométrico. No se utiliza una fuente de luz concreta y se suprime el espacio.

<sup>26</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cormack, Robin, "Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds", Reaktion Books, London 1997, pág.50 (il. 15).

-(Lazaridis) Λαζαρίδης, Παύλος, «Το μοναστήρι του Οσίου Λουκά», Hannibal, Αθήνα, (χωρίς ημερομηνία), il.31 (il. 9).

-Λαζαρίδης, Παύλος, «Μονή Δαφνίου», Hannibal, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία), il. 21, 23 (il. 13,14).

-(Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> έκδ. 1946), Αθήνα 1990, pág. 239 (il. 4).

-(Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, imágenes 1, 28, 37, 57, 58, 63, 66, 68, 95, 102, 103 (il. 1-3, 5, 6,8-11, 25-27 ).

-Schung-Wille, Christa, "Bizancio y su mundo", en *Enciclopedia Universal del Arte*, Plaza & Janes, Barcelona 1978, págs. 196, 198, (il. 12, 18,20).

-Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, fotos 100, 437, 438, 442 (il. 7, 22-24).

-Tsigaridas, Efth. N., "Latomou Monastery (The church of Osios David)", Institute for Balkan Studies, Tesalónika 1988, lám.67a (il. 19).

<sup>27</sup> El Oriente ofreció a la tradición bizantina la tradición del espíritu anicónico. Según Panagiotis Mijelis "[...] en la formación del arte bizantino contribuyeron dos factores: el Oriente y Grecia". Mijelis sostiene que el dualismo es una característica del espíritu helénico desde la antigüedad (iónico-dórico, apolonio-dionisiaco, subjetivo-objetivo). Este dualismo se expresa bien con el combate entre los iconolatrás y los iconoclastas. Sobre el tema ver (Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> έκδ. 1946), Αθήνα 1990, págs. 251 y 263-264.



Hay muchas razones que permitieron estos cambios en el arte: Entre ellas tenemos la concentración de mucha población provinciana en las ciudades, el hecho de que muchos de los emperadores provinieran de las provincias orientales y el hecho de que durante el largo periodo de paz (*pax romana*) aumentara el interés por el arte (lo cual significó un aumento de la producción de las obras de arte).

La reproducción de un prototipo para las necesidades del público, tuvo como consecuencia la simplificación del arte y su adaptación a diversos materiales y escalas. El imperio se interesa por un arte propagandista, un arte que utiliza especialmente la técnica de reproducción y está apoyando la creación de un lenguaje artístico conservador, simple y convencional. Este arte precursor del futuro arte de la Iglesia, aceptada ya en el siglo IV, está dirigido a las masas y tiene, por eso, que poder ser fácilmente comprendido por todos. Todo esto trae cambios: los artistas empiezan a trabajar de modo diferente. Los espacios se simplifican, la perspectiva se reduce o se suprime, el dibujo se esquematiza, y el moldeado de la forma se simplifica.

En el campo de las ideas, el filósofo pagano de la época, Plotino<sup>28</sup>, considera los valores espirituales como la única realidad que merece la pena representar a través del arte. Ésta es la idea dominante del nuevo arte.

Durante el siglo IV ocurren acontecimientos muy importantes, como la fundación del estado cristiano y el traslado de su capital al Bósforo. A pesar de estos acontecimientos, de este siglo, escasean las muestras de obras artísticas del arte cristiano importantes.

## 1.2 La edad de oro del arte paleocristiano, los siglos V y VI.

La edad de oro del primer periodo del arte cristiano son los siglos V y VI<sup>29</sup>. De ésta época se han salvado mosaicos muy importantes en Tesalónica, Roma y Ravena. Mencionaremos algunos de ellos porque así entenderemos mejor el carácter de este arte.

San Apolinar Nuevo (Ravena): Con este monumento se inaugura el arte del siglo VI. Aquí, la figura humana es muy importante y según ella se organiza el espacio. No interesa ya representar el entorno. La imagen es bidimensional. El fondo azul está sustituido por el dorado. Aparecen nuevos temas (II.2).

<sup>28</sup> El representante más importante de la filosofía neoplatónica (204-5/270 d.dC).

<sup>29</sup> En el siglo V, el Imperio romano de Occidente es disuelto por los bárbaros. Estas invasiones no influyen en la prosperidad material de Oriente. La economía de las ciudades sigue floreciendo en Oriente y durante mucho tiempo. Arnold Hauser dice que *“Durante toda la Edad Media, Bizancio fué el país de las maravillas con los tesoros infinitos y las fiestas interminables: sirvió para todo el mundo como un ejemplo de esplendor formal. Los medios que facilitaban este esplendor, provenían de negocios y del comercio. Constantinopla fue más una metrópolis -en el sentido contemporáneo- que Roma: una ciudad de población mezclada y de mentalidad cosmopolita un centro de artesanías y exportaciones, cruce del comercio extranjero y de las comunicaciones en distancias grandes y una verdadera ciudad oriental que a sus habitantes les resultaría imposible entender por qué en Occidente el comercio se consideraba una profesión humillante”*. Hauser, Arnold, *“Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”*, Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha), pág. 170.



Il. 2. La multiplicación de los cinco panes. Mosaico,  
San Apolinario Nuevo, Ravena, alrededor del año 500.

San Vitalio (Ravena s.VI): En esta iglesia, en las representaciones del emperador Justiniano, de Teodora y de su corte (il.3) el artista cambia las formas para resaltar el carácter sagrado de las figuras. Los cuerpos ya no tienen volumen, ni peso y parecen suspendidos por encima del suelo. Todas las figuras tienen la misma altura y la misma anchura. Miran directamente al espectador y son estáticas.



Il.3. La emperatriz Teodora.  
San Vitalio, Ravena.

Para Panagiotis Mijelis<sup>30</sup>, ésta es una época de *ektasis* (extensión). Un ejemplo es la composición de la Metamorfosis en el Monasterio de Santa Catalina de Sinaí (il.4). Tenemos la sensación de gran tamaño no sólo en las figuras, sino en los gestos y las impresiones. En la Metamorfosis del Sinaí, la figura de Cristo es mayor que las demás. Con la mandorla y los colores apropiados aumenta más la impresión de su gran tamaño. Los cuerpos alrededor de él se colocan a los lados para dejarle espacio. Así tenemos la impresión de que el espacio aumenta y se hace enorme. Sentimos entonces que a través del tamaño de esos pocos cuerpos, (en un espacio que parece capaz de alojar muchísimas más figuras), nos trasladamos a un espacio fuera de lo común. De todas maneras ningún cuerpo está pisando fijamente el suelo. Todos están suspendidos en un mundo celestial, que sólo los ojos de nuestra alma pueden ser capaces de captarlo.



Il.4. La Metamorfosis. Mosaico.  
Santa Catalina de Sinaí.

<sup>30</sup> (Mijelis) Μιχαήλς, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαήλ (1<sup>η</sup> εκδ. 1946), Αθήνα 1990, pág. 240.

Durante el mismo periodo se utiliza también la técnica de los murales, una técnica que permite cubrir superficies grandes en poco tiempo y con poco dinero. Por eso decimos que los murales son un arte democrático que refleja más directamente la vida<sup>31</sup>.

En los murales de Roma de los siglos V, VI y VII reconocemos dos tendencias: a) una que sigue el arte académico de la era imperial y b) otra que interpreta de modo esquemático y popular el arte tradicional clásico de la época. Pero no se han salvado muchas obras de este periodo<sup>32</sup>.

### 1.3 La iconoclastia

Creemos que sería necesario dedicar unos párrafos a la iconoclastia que es un capítulo muy importante en la historia bizantina. Al mismo tiempo es una cuestión muy complicada. Parece que es un movimiento que mezcla la política con cuestiones espirituales. Más que una cuestión artística, quizás sea un movimiento político<sup>33</sup>. El movimiento iconoclasta fue una cuestión polémica sobre temas espirituales.

La cuestión de la representación se había planteado desde el principio de la historia del cristianismo. La iconoclastia no es un fenómeno sólo de los siglos VIII y IX. Desde el principio, la iglesia no había tenido nunca una postura positiva frente a la pintura. El Concilio de Elvira en España (300- 306), condena la representación en los muros de las iglesias. Al principio estaba prohibido representar personas divinas. Clemente de Alejandría (150-220 d.dC.) revoca al segundo mandamiento y dice que está en contra de las representaciones. Éstas se consideran paganas. Conectan con la civilización pagana de los antiguos. La idea de la iconoclastia era la negación del cristianismo primitivo a aceptar la civilización sensual-estética de la antigüedad. En la tendencia iconoclasta hay una conexión con la tradición semita. Tuvo asimismo un paralelismo con las de Oriente.

Pero al mismo tiempo, los éxitos militares que tuvieron los árabes entonces, influyeron mucho. A los bizantinos les interesaba mucho la relación que tenía este pueblo con su religión y consideraban que el modo no representativo con el que ellos enseñaban el respeto a su dios, quizás fuera el responsable de sus victorias. Sin embargo la tendencia que domina al final es la de los iconólatras, que está más de acuerdo con la tradición griega. Se trata de un conflicto entre el pensamiento griego y el pensamiento oriental.

<sup>31</sup> Y como dice Nafsiká Panselinu, “*refleja las supersticiones populares*”. (Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, pág.29.

<sup>32</sup> Durante el gobierno de Heraclio (siglo VII) en el Imperio romano se produce una vuelta hacia el bizantinismo. Hasta el principio del siglo siguiente, gobernarán los sucesores de este emperador. Estas décadas serán “(...) *las más oscuras de la historia bizantina*”. [Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, “Byzantine Civilization”, 1<sup>η</sup> εκδ 1933), σελ. 47]. Durante este periodo, los árabes saquean Asia Menor. Los eslavos crean problemas en la península del Báltico y los búlgaros, una tribu de ascendencia hunica, aparecen, peligrosos, en la zona. Solo más tarde los isáuricos (s.VIII) salvan el imperio de los sarracenos y completan la transformación del imperio en una organización de defensa perfecta, la mejor que conoció el mundo cristiano.

En el año 680 tiene lugar el sexto Concilio Ecuménico de la Iglesia, que pone las reglas de la Iglesia bizantina.

<sup>33</sup> Sobre el tema ver Hauser, Arnold, “Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”, Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha), pág. 180.

Grecia se sintió siempre “*cautiva de la belleza clásica*”<sup>34</sup> y aceptaba la representación de la figura humana<sup>35</sup>.

La política jugó también su papel<sup>36</sup>. Los emperadores, manejaron el tema de la iconoclastia, según los grupos del pueblo en los que quisieran influir y hacerlos estar de su lado. Pero lo más importante en esa época, fue el esfuerzo que hacían los emperadores para refrenar el poder de los monjes que aumentaba.

La relación entre los monjes y el pueblo era muy estrecha. Para el pueblo, los monasterios eran los lugares donde podrían pedir ayuda moral, espiritual y psicológica<sup>37</sup>. Como resultado de la popularidad de la vida monástica, los monjes alejaban del ejército, de los servicios civiles y de la agricultura a muchos jóvenes. Asimismo privaban de importantes ingresos al tesoro público. Este era el resultado de las continuas subvenciones y donaciones que tenían. No hay que olvidar que unos de los más poderosos terratenientes eran los altos cargos de la Iglesia y los superiores de los monasterios.

La gente del pueblo llevaba a los monasterios muchos regalos y sobre todo si en ellos se alojaba alguna imagen con poderes divinos. Así que vemos que este tipo de pintura representativa, donde uno podría llorar y orar frente a la imagen de la Virgen o de Cristo, interesaba mucho a los monjes. Era para ellos una fuente de riqueza e influencia. Tanta era la influencia algunas veces, que, para los emperadores, esta relación entre los monjes y el pueblo, podría ser un punto de peligro. Así que el emperador, prohibiendo la

<sup>34</sup> (Barutas) Μπαρούτας, Κώστας, «Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη», Σαββάλας, Αθήνα 2002, pág. 17.

<sup>35</sup> Más sobre el tema ver Barutas, opus cit. págs. 17-18.

<sup>36</sup> Durante la dinastía isauria (siglo VIII), el año 726, León III, prohíbe la adoración de los iconos. Después de esta prohibición sigue la destrucción de éstos. El motivo inicial era posiblemente teológico. Sin embargo, el movimiento toma rápidamente matices políticos y se considera un ataque contra la Iglesia y especialmente contra los monasterios, cuya posesión de los santos iconos contribuía al mantenimiento del poder. Los monjes son la punta de lanza de los iconolatrás. La iconoclastia tiene cierto éxito en la zona de Asia Menor y entre los militares, la mayoría de los cuales provenían de Asia. Pero se enfrenta con una reacción, sobre todo en Occidente. En Italia es tan antipopular que los lombardos encuentran muy poca reacción cuando invaden Ravena y las últimas provincias del imperio. Hasta el año 751, el emperador pierde toda la parte norte de Italia, hasta Calabria. La iconoclastia conduce a un cisma en la Iglesia, cuyas consecuencias llegaron muy lejos. Los papas buscan nuevos aliados, por ejemplo los francos, mientras que el imperio pierde hasta sus últimos intereses latinos y empieza a ser un conjunto que sólo habla griego. El 787, la emperatriz Irene la Ateniese, recupera los iconos con el séptimo Concilio Ecuménico. Después de la dinastía de los isáuricos la iconoclastia empieza de nuevo.

En general, durante todo este periodo, los emperadores iconoclastas e iconolatrás se alternan. El emperador Teófilo (829-842) apoya las artes y la educación laica. Durante su gobierno tenemos un florecimiento de la cultura, que tiene mucha influencia de la civilización de los abásidas de Bagdad. El 843, Teodora reestablece otra vez los iconos. Durante el gobierno de Miguel III tenemos un nuevo cisma con Roma, que se produjo por los intereses opuestos de papa Nicolás el Grande y del patriarca Focio, una polémica que se hizo más intensa por la aceptación del cristianismo por parte de los búlgaros y de los eslavos de la Europa central.

<sup>37</sup> Aunque Arnold Hauser dice: “*En el Oriente los monjes no influían tanto en la vida intelectual de la clase alta, como en Europa occidental. La cultura laica en Bizancio tenía su propia tradición, que estaba directamente relacionada con la antigüedad clásica; no se necesitaba la mediación del clero*”. Hauser, Arnold, “Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”, Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha), pág. 182.

adoración de las imágenes, les privaba de sus medios de propaganda más eficaces. Esta medida les afectaba como artífices, propietarios y guardianes de los iconos, pero sobre todo como guardianes del encanto mágico que los iconos divinos habían urdido alrededor de ellos.

Una dimensión de la polémica teológica sobre los iconos se puede expresar a través del tema de la Crucifixión y su representación. Robin Cormack hablando sobre el tema de la Crucifixión *“como evidencia de la delicada tensión entre representación visual y retórica literaria”* dice que este tema invita al pintor a mostrar la paradoja religiosa de Cristo, al mismo tiempo vivo y sin vida.

*“Esto también refleja el (antiguo) debate iconoclasta sobre si los materiales muertos de las pinturas eran los apropiados para su uso en la representación artística de figuras sagradas, sobre más obvias metafísicas teológicas de los sentidos (en las cuales Cristo era Dios y hombre y ‘murió’ en la cruz), y sobre si el cuerpo de Cristo era imperecedero. Pselós (Miguel Pselós 1018-1078) intentó resolver la teología viendo al artista como un ‘predicador’, inspirado por Dios y capacitado así, a través de la evidencia pictórica a ofrecer una solución al puzle de cómo la figura del Cristo podría estar viva y sin vida al mismo tiempo.[...] Psellos había construido la noción de ‘pintura viva’ y que en su exposición el icono se había hecho el medio paralelo con un texto para expresar la doctrina teológica, que tenía al mismo tiempo que trabajar vivamente sobre el espectador. El arte, según esa concepción, puede ayudar a uno a través del laberinto de la teología; a diferencia del argumento abstracto, se ve al representar la verdad directamente. Si la representación puede ser leída correctamente, tiene que resolver la teología”*<sup>38</sup>.

#### 1.4 Los siglos IX y X.

Durante el primer periodo del siglo IX, después de la iconoclastia, las obras pictóricas siguen los prototipos de la pintura que provenían del periodo anterior a la misma.

En la pintura bizantina de los siglos IX y X en Grecia, sobreviven, al mismo tiempo, elementos estilísticos arcaicos y contemporáneos (estilo ecléctico). Pero la dependencia de los prototipos que provenían del primer período cristiano y de los prototipos clásicos caracteriza la pintura bizantina en general.

Durante estos siglos el arte poco a poco se somete a las reglas (Canon) del Concilio de Nicea (787) que dice que:

*“[...] la tarea de los pintores es realizar composiciones, la tarea de los Padres de la Iglesia, poner las reglas [...]”*<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.157.

<sup>39</sup> Grabar, André, “Byzantium, Byzantine Art in the middle ages”, Methuen (1a ed. 1963), London 1966, pág. 272.



Característica en todas las obras de este periodo es la tendencia hacia la grandeza, la ostentación y el amor por el lujo. El resultado es una pintura de tipo monumental<sup>40</sup>.

Como las obras de la pintura monumental de los siglos IX y X que se conservan son escasas, nos vemos obligados a conocer el arte bizantino a través de los manuscritos.



Il. 5. La visión de Ezequiel. Homilias de Gregorio Nacianzeno, Código de París, número 510, Biblioteca Nacional, París.

---

<sup>40</sup> Es la época de Basilio I y sus descendientes (dinastía macedónica 867-1057) en que el imperio llega al auge de su gloria medieval. Su organización interna es bastante fuerte, así que los emperadores pueden favorecer un programa expansivo. Al mismo tiempo se desarrolla el comercio, y a esto contribuye la tranquilidad que prevalece en el mundo occidental. En Occidente los árabes han invadido Sicilia e Italia del Sur. En este periodo, las guerras con los sarracenos terminan. Se hace un pacto con los búlgaros y empiezan espectaculares conquistas en Oriente, que caracterizan los siguientes cien años.

En las últimas guerras, todos los líderes del ejército, pertenecían a la aristocracia de los grandes propietarios de tierras. Los isáuricos (s.VIII) habían organizado el imperio como un conjunto defensivo y, consecuentemente, habían dado mucho poder a los militares. El ambiente de seguridad que se consigue en el imperio, contribuye a que la tierra adquiera un nuevo valor, y se convierta en una fuente de riqueza. Con el poder, que proviene, en primer lugar, de sus enormes propiedades y, en segundo, del hecho de ser militares, los grandes terratenientes comienzan a ser una amenaza para el gobierno central, hasta el momento en que Basilio II Bulgaróctono (956-1025) toma las medidas apropiadas para golpear fuertemente a esta aristocracia terrateniente. Con sus drásticas medidas la anuló durante cierto tiempo.

Éstos son en gran parte de calidad muy alta, porque provienen del entorno de la corte imperial y de la sede del patriarca. Los manuscritos influirán en el desarrollo de la pintura de los siglos siguientes en la iconografía (los temas) y en el estilo. Los prototipos de las ilustraciones de estos manuscritos son pre-iconoclastas. Parece que pertenecen a épocas y estilos diferentes. Los estilos que observamos en los manuscritos son muchos.

El carácter de las ilustraciones de algunos de los manuscritos, es de tradición clásica<sup>41</sup> ya que esta tradición se había conservado en reproducciones de la época de Justiniano y Heraclio (siglos VI y VII). La tendencia hacia la tradición clásica, que prefiere las formas monumentales en los murales y en los manuscritos, se acentúa durante la época de Constantino Porfirogeneta (912-959). Al mismo tiempo, en otra serie de manuscritos, hay una tendencia más espiritual (Il.6).



Il.6. Arcángel Mijail. Minologio de Vasilios II, Biblioteca de Vaticano, alrededor del año 1000.

Durante las primeras décadas del siglo IX observamos en el arte una tendencia anticlásica (ejemplos de la corriente anticlásica tenemos en los mosaicos de Agía Sofía de Tesalónica y en la iglesia de Agía Sofía de Constantinopla, Il.7). Pero en el mismo periodo se observa asimismo una tendencia clásica (por ejemplo la Panagía en el ábside de Santa Sofía de Constantinopla y el ángel que se conserva, il. 8).

<sup>41</sup> Una tradición que expresa las tendencias religiosas, espirituales y artísticas de una clase social alta.





Il. 7. Agios Ceodosios Kinovitis y Monje Anónimo.  
Santa Sofia de Tesalónica.

De todas maneras en la trayectoria de la pintura bizantina, observamos que existen periodos en los que el arte se relaciona más con la tradición clásica y otros periodos en los que se relaciona menos. A veces, en el mismo periodo de tiempo o en la misma obra, coexisten las dos tendencias.



Il.8 Panagía del ábside. Agía Sofia, Constantinopla.

## 1.5 Los siglos XI y XII.

### 1.5.1 El siglo XI.

La pintura del siglo XI<sup>42</sup> nos interesa especialmente porque está conectada directamente con la pintura de principios del siglo XII. La primera fase de la pintura de los Comnenos se halla en el siglo XI. En realidad, el arte de principios del siglo XII es una continuación del arte del siglo XI<sup>43</sup>. Durante la dinastía de los Comnenos (1081-1185) el uso de la pintura mural prevalece frente al del mosaico.

Al comienzo del siglo XI, en la pintura bizantina dominan dos tendencias. La que tiene características más “clásicas” y presenta un aspecto más “pictórico” y la tendencia

---

<sup>42</sup> El principio del siglo XI es un periodo de florecimiento. En este periodo gobierna Basilio II Bulgaróctono. Basilio II, con una guerra que dura desde el año 996 hasta 1018, vence a los búlgaros, que se habían convertido en una fuerza importante en la península de los Balcanes. También administra con habilidad las cuestiones económicas del imperio. El imperio vive en prosperidad.

Después de la muerte de Basilio II (1025) empieza la decadencia. En 1054, se produce un cisma definitivo entre las dos iglesias. Mientras el imperio se amplía con la anexión de Armenia, los normandos entran en la Italia bizantina y Sicilia.

En este periodo, la civilización espiritual de Bizancio llega a una altura que nunca había alcanzado anteriormente. La persona más característica de la época es Miguel Pselós (1018-1078), historiador, filósofo y político de la corte.

Después del fin de la gran dinastía macedónica, entre 1056-1081, sigue un periodo de caos durante el cual, la Iglesia y los políticos luchan por el poder, contra la aristocracia militar de los grandes terratenientes. Nuevos enemigos empiezan a aparecer. Los normandos completaron sus conquistas en Italia y pasaron a la península del Egeo. Los turcos selyúcidas se preparan para entrar en Asia Menor desde Armenia. Mientras tanto, con el desarrollo de las repúblicas marinas italianas, había empezado en la geografía del comercio una revolución, que se completó con las cruzadas y golpeó duramente la hegemonía económica de Constantinopla.

El año 1071 es una fecha muy importante para el Imperio bizantino. Los bizantinos pierden la batalla contra los turcos selyúcidas en Manzikert. Muy pronto los turcos conquistan toda Asia Menor. Como son un pueblo de pastores, dejan la tierra abandonada. Los caminos y los acueductos se estropean. Asia Menor nutría al imperio con soldados y trigo. Ahora esto no es posible. Las consecuencias económicas son enormes.

El que salva al imperio de esta situación es Alexio I Comneno (1081-1118). Él impide a los normandos la entrada en la península del Egeo y pone obstáculos a la hostilidad de los selyúcidas.

El 1096, es el año de la primera cruzada a Constantinopla. Alexio utiliza a los cruzados para reconquistar territorios que habían conquistado los selyúcidas y manda a los occidentales a amenazar los flancos del Islam. Al final, las cruzadas, que abrieron un nuevo camino comercial directo desde Siria hacia Occidente, provocaron perjuicios incalculables al Imperio, desde el punto de vista mercantil. Toda esta política y diplomacia de ambos lados agudizó las fricciones entre el imperio y el occidente latino, fricciones que ya había enfatizado el cisma religioso. La ayuda que había pedido el imperio de los occidentales, la pagó “a buen precio”. La ayuda de las armadas de Venecia se pagó con privilegios comerciales. Los impuestos aumentaron tanto que una conquista por parte de los selyúcidas casi parecía una posibilidad menos opresiva. La moneda imperial pierde su valor y Constantinopla no es ya el centro económico del mundo. El comercio de ultramar va decayendo poco a poco, aunque hasta el final no deja de producir artículos de lujo que se difunden por todo el mundo.

Sólo más tarde, durante el gobierno de Manuel Comneno, un emperador que se siente atraído por las ideas de Occidente, los lazos con Occidente aumentan. Él se apoya mucho en la ayuda militar de Venecia, Génova y Pisa.

<sup>43</sup> Del siglo XII no tenemos murales que se hayan conservado en Constantinopla. Sin embargo es conocido que éste era el centro de donde provenían las pinturas de alta calidad, las cuales sirvieron como prototipos para los artistas.

“monástica”, que es más lineal e hierática. Estas dos maneras probablemente tenían sus raíces en la capital (Constantinopla).

La pintura bizantina del siglo XI está representada por tres conjuntos de mosaicos en Grecia<sup>44</sup>: a) Osios Lucás b) Nea Moní de Quíos y c) el Monasterio de Dafnί. Estos conjuntos representan las tendencias pictóricas de esta era<sup>45</sup>.

a) Osios Lucas es un centro monástico y espiritual de todo el periodo bizantino y post-bizantino. Su decoración data de finales del siglo XI. Se trata de un arte que tiene prototipos pro-iconoclastas y carácter anticlásico que se denominó “monástico” (il.9).



Il. 9 El Descendimiento de la cruz. Mural de la cripta, Osios Lucas.

Vemos mosaicos y murales. En ellos, vemos escenas de la vida de Cristo, muchos santos y entre ellos muchos santos militares (no hay que olvidar que entonces el imperio estaba implicado en largas guerras con los búlgaros y los árabes).

Las composiciones son en general simétricas y con pocas figuras. No son narrativas. Las formas son planas ya que no representan una realidad material. Es evidente que el encanto de estas imágenes se encuentra en la transmisión de conceptos espirituales, más que en la reproducción de la realidad. Esta impresión resalta por la claridad de las composiciones en sus conjuntos, por el fondo uniforme, en el cual los

<sup>44</sup> Pocos murales se salvaron del siglo XI. Aunque sabemos por Grabar, que la pintura mural era la técnica que más se utilizaba en las tierras de Bizancio durante los siglos XI y XII. Esta técnica costaba menos que los mosaicos, era más rápida y permitía al artista participar más directamente en el trabajo. Grabar, André, “Byzantium”, Byzantine Art in the middle ages, Methuen (1ª ed. 63), London 1966, pág. 134.

<sup>45</sup> (Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, σ.49.

elementos secundarios se reducen al mínimo, y por la armonía de los colores utilizados. Los motivos decorativos se utilizan sólo cuando hay necesidad, por ejemplo si es necesario acentuar el marco arquitectónico en el cual conviven las pinturas. Los contornos y los colores son fuertes. Los rostros con rasgos lineales y los ojos abiertos, transmiten la impresión de una vida interior intensa y espiritual. Los rostros de las figuras se asemejan a los iconos. No hay gradaciones tonales y por consecuencia no hay tratamiento del volumen y las figuras se mueven en un mundo bidimensional. La manera es lineal. La esquematización de los rasgos es grande. La mayoría de las figuras en estos monumentos son alargadas. Generalmente la paleta de esta tendencia es más cálida. El uso del oro nos lleva a un mundo transcendental. Las mismas características se observan asimismo en los murales.

El arte de Osios Lucas se ha caracterizado como “*oriental*” y “*monástico*”. Y a la vez como “*de provincias*”<sup>46</sup>. Pero esto no es verdad, porque hay otros monumentos también que siguen la misma tendencia y que son obras que representan a la aristocracia de la época, como en la Panagía Jalkeon de Tesalónica (1028) (foto 111) y Santa Sofía de Kiev, il.10 (1042-1046).



Il.10 Cristo Pantocrator. Mosaico, Santa Sofía de Kiev.

Osios Lucas representa un estilo lineal hierático que dominará durante la primera mitad del siglo XI. Sobrevive también durante la segunda mitad, porque está de acuerdo

<sup>46</sup> (Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, σ.52.



con el ambiente teológico de la época (se ve favorecido por los círculos teológicos conservadores de Constantinopla). Al mismo tiempo, con las simplificaciones que propone, es fácil de reproducir. La expresividad de los personajes es característica en la pintura bizantina de Osios Lucas<sup>47</sup>. Las proporciones se alteran y el aspecto general tiene intensidad (*έντασις*, *éntasis*)<sup>48</sup>.

Los mosaicos y los frescos de Agía Sofía de Tesalónica (il.7) se caracterizan por su tradición monástica. Buenas representaciones de este estilo más hierático son asimismo los frescos de Protózroni (foto 41d) en Naxos. La meta pictórica de estas obras es

*“[...] la desviación del estilo clásico más realista, para enfatizar el contenido espiritual [...]”*<sup>49</sup>.

b) Otra tendencia con muchos elementos lineales, pero de carácter pictórico, aparece en la época de Constantino IX Monomaco (siglo XI) y se plasma en las obras que se construyeron bajo su iniciativa<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Mijelis dice que en Osios Lucas, el interés por la *extasis* (extensión) se traslada a la *entasis* (intensidad). (Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> έκδ. 1946), Αθήνα 1990, pág. 241.

<sup>48</sup> Sobre la noción de intensidad (*έντασις*, *entasis*) ver Mijelis, opus cit., pág. 226.

<sup>49</sup> Skarwan, Karin M., “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág. 105.

<sup>50</sup> Monomacho era mecenas y vivió en un clima de prosperidad económica y seguridad (primera mitad del siglo XI en el Imperio Bizantino). Durante su reinado se interesó por los estudios humanistas e hizo muchas donaciones a la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Estas donaciones están plasmadas en el conocido mosaico que reproduce su retrato y el de la emperatriz Zoé (il. 12).



Il.12 El Pantocrátor entre el emperador Constantino IX y la emperatriz Zoé.  
Santa Sofía de Constantinopla, entre 1028 y 1034.

Nuevo Monasterio de Quíos es una de ellas. Aquí, el arte combina elementos clásicos, con otros elementos que expresan el ideal estético de la Edad Media. Su estilo es dinámico y duro. Se caracteriza por cambios bruscos de luces y sombras y asimismo por contrastes de colores fríos y cálidos (Il.11). Es una especie de arte con tendencias revolucionarias frente al arte de la época. Esta tendencia conduce de modo natural al arte del monasterio de Dafní y al posterior desarrollo de la pintura monumental del siglo XII.



Il.11 Adán y Eva, Resurrección. Nuevo Monasterio de Quíos.

c) Las pinturas murales de la iglesia de Dafní pertenecen al último tercio del siglo XI, que es el más importante de esta época en el Ática. Dafní está íntimamente relacionado con la tradición clásica. Es el monumento en el que se manifiesta sistemáticamente el arte clásico (se encuentran muchos prototipos de este arte, como hemos visto, en el arte de los manuscritos ya desde el siglo X). En Dafní, el carácter hierático que caracteriza el arte del siglo XI ha desaparecido casi por completo. Ahora surge un arte humanista lleno de gracia y “belleza”. Las pinturas de Dafní son casi clásicas en sus líneas y su aspecto final. Los valores táctiles resaltan y las composiciones parecen bajorrelieves coloreados. La escena de la Crucifixión, il.13, recuerda a estelas funerarias del Ática. Cristo en el Bautizo, il.14 (y en la Crucifixión), según Nafsiká Panselinu, tiene “*el cuerpo desnudo mejor representado de la pintura monumental del periodo mesobizantino*”<sup>51</sup>, por ser orgánicamente correcto. Las formas son bellas y los pliegues finos. El tratamiento del color es muy ágil. Todo el tratamiento se hace de manera muy ágil y con una finura especial. El oro sustituye al fondo azul. Se introducen paisajes decorativos y composiciones arquitectónicas.

<sup>51</sup> (Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, pág.55.



Il.13 Crucifixión. Monasterio de Dafni.



Il. 14 Bautizo. Monasterio de Dafní.

Es un arte donde se halla el equilibrio de lo clásico con lo vivo y la abstracción de la pintura bizantina. En contraste con el espíritu clásico que tiene el conjunto de la decoración de Dafní, está la figura austera y lineal del Cristo Pantocrátor de la cúpula.

Hasta ahora hemos visto que la pintura bizantina existe entre dos extremos estilísticos, cuyas características hemos intentado describir: el estilo monástico (anteclásico o lineal) y por el otro un estilo que tiene influencias clásicas (o estilo pictórico).

Hablando sobre los iconos Robin Cormack se refiere a estos extremos utilizando otras palabras:

*“Toda la historia del icono podría ser expresada como un diálogo entre estilos diferentes, que se extiende desde el más abstracto hasta el más naturalista. Hemos visto ejemplos de esto, y en algunos iconos los extremos están combinados, incluso en el primer arte bizantino”<sup>52</sup> (il.15).*



Il. 15 Panagía Odigitria.  
Iglesia de Panagía, Méronas, Creta, 1400.

### **1.5.2 Primera fase de la pintura de los Comnenos. El paso del siglo XI al siglo XII. Las iglesias de la provincia griega.**

El estilo provinciano rústico predomina entre los frescos griegos hasta principios del siglo XII, sobre todo en el Egeo del sur. Pero el estilo pictórico (o clásico) y el estilo lineal (o monástico) se utilizan ambos durante el siglo XI y a veces coexisten también (ya

---

<sup>52</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.209.

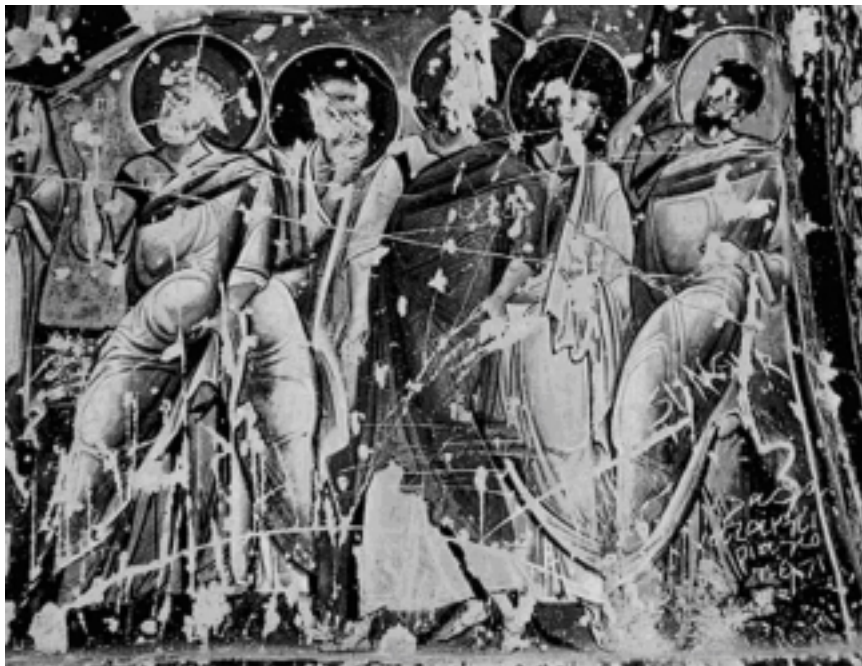


hemos citado el caso de Panagía Jalkeon de Tesalónica y hemos dicho que estos dos estilos tenían sus raíces en la capital, Constantinopla).

Hacia finales del siglo XI observamos similitudes entre el arte de las iglesias griegas y las de Capadocia<sup>53</sup> (il.16, 17).



Il.16 Natividad. Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.



Il.17 Apóstoles, Ascensión. Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.

<sup>53</sup> “Las pinturas murales de Capadocia, en realidad, tendrían que ser consideradas como una forma de arte regional dentro del marco del arte bizantino general”. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.136.

Pero hay que pensar que el estilo de pintura lineal esquematizada es una característica común a todas las pequeñas y humildes iglesias de provincias, lejos del arte de los centros artísticos. La mayoría de los frescos que sobreviven de este periodo en Grecia tienen este carácter. Están en mal estado y pertenecen a iglesias pequeñas, humildes, en islas remotas, localizadas en lugares alejados y representan un arte de provincias. Son iglesias situadas en islas lejanas como Citera (foto 22), Creta (33), Naxos (41c), Santorini (12), Corfú (1), etc.

Sus pinturas tienen un estilo provinciano y monástico bastante propio, a pesar de algunas pocas similitudes con Osios Lucas. Un estilo lineal, que parece común a todos los sitios. Su arte rústico sobrevive paralelamente al arte formal de la capital. Es un lenguaje pictórico que pertenece a una sociedad humilde, sin suficiente educación, que tiene dificultad para adoptar las tendencias contemporáneas y las renovaciones de los grandes centros artísticos. Pero es en estos frescos (por ejemplo, en Agía Sofía de Citera y Agios Eftijios de Creta) donde observamos una característica típica de la pintura de los Comnenos: la expresión más humanizada de los rostros. Estamos en la primera fase de la pintura de los Comnenos.

En estas iglesias, los ojos abiertos y grandes de las figuras, que parecen iconos, evocan la gran espiritualidad que marca el avance del monaquismo de este periodo. Los prelados están representados en postura frontal, como iconos, y son “*más testigos que partícipes en la misa*”<sup>54</sup> (Agios Eftijios de Creta, foto 33). Este tipo de representación, que recuerda a los iconos, paulatinamente se va abandonando en el siglo XII. El *horror vacui* aparece en estas iglesias de provincias, y se cubre por medio de ornamentos.

Pocas de estas pinturas murales están sintonizadas con la pintura que se hacía en los centros artísticos en esta época. Una excepción es la pintura de Episkopí (Santorini)<sup>55</sup> que parece que está conectada con monumentos más sofisticados y es posible que fuera fundada por el mismo Emperador.

Como hemos dicho, muchas de estas pinturas murales tienen similitudes con los frescos de Capadocia. Es probable que los artistas estén trabajando “*bajo la dirección de pintores inmigrantes de Asia Menor*”<sup>56</sup>. El estilo rústico oriental llega con los monjes de Capadocia. Ellos viajaban hacia Occidente pasando por las islas griegas, el Peloponeso y Corfú.

Existen muchos problemas para fechar los murales en Grecia, ya que pocos tienen fechas. Estilísticamente es difícil fechar un monumento que, por su carácter provinciano, presente un arte atrasado, aunque la táctica de nutrirse del arte del pasado no es un fenómeno sólo del arte provinciano, sino de la misma Constantinopla, si recordamos los

<sup>54</sup> Skarwan, Karin M., “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág. 105.

<sup>55</sup> Las pinturas murales de Episkopí de Santorini pertenecen al primer periodo de la pintura de los Comnenos. Su estilo es lineal, pero observamos un modelado ligero que intenta dar volumen a los rostros. Scarwan asocia estos murales con los de Agios Mercurios de Corfú y Agios Nikólaos de Corfú. Skarwan, Karin M., “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág. 75.

<sup>56</sup> Skarwan, Karin M., “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág. 112.

primeros años después de la iconoclastia. En estos murales observamos que coexisten elementos del arte del pasado y del arte contemporáneo de aquella época.

### **1.5.3 El problema de datación de los murales de la primera fase del siglo XII.**

Como hemos dicho, el arte de principios del siglo XII es una continuación del arte del siglo XI. Los murales de Protózroni de Jalkí de Naxos, pertenecen al siglo XI y también del primer periodo de la pintura de los Comnenos son los murales de Agios Nikólaos de Corfú. De la primera mitad del siglo XII no se han salvado murales fechados con seguridad. En muchos casos hay dudas en la fecha. Murales fechados el primer cuarto del siglo XII son los de la Ermita en Vúrvura de Arcadia (foto 42). Los frescos están en mal estado. En la iglesia de la Dormición de Kalambaka, no sabemos con seguridad si pertenece a principios o a finales del siglo XII (fotos 56-58). Los murales de la Capilla de Agía Sofía, Citera, pertenecen a finales del siglo XI o principios siglo XII. Para los de Episcopí, Evritanía, y Agios Georgios Diasoritis, Naxos, tampoco sabemos con seguridad (siglo XI-XII).

Con más seguridad se pueden fechar los murales de un monumento importante (el más importante de esta fase), la iglesia Agía Sofía del Monasterio de Panagía Cosmosotira en Ferres (fotos 44-49). Pero estos pertenecen a mediados del siglo XII. Estos frescos podrían ser la obra de un taller de Constantinopla. Sus murales tienen tendencias clásicas.

### **1.5.4 La pintura mural tardía de los Comnenos.**

El florecimiento de la pintura de los Comnenos se sitúa en la segunda mitad del siglo XII. Esta fase de la pintura de los Comnenos se aparta de la pintura del siglo XI.

En el periodo tardío del siglo XII tenemos unos cambios que influyen en el aspecto de la pintura<sup>57</sup>: por ejemplo la llegada de monjes inmigrantes que provenían del sur de Italia y la existencia, en muchos lugares, de pintores que se habían formado en un periodo de paz que les permitió conocer las corrientes contemporáneas de la pintura bizantina. Como resultado ya no encontramos tantas características rústicas y provincianas. Se trata siempre de iglesias muchas veces ubicadas en localidades apartadas o en islas. En general las iglesias de Grecia de esta época son de tamaño pequeño.

Los murales que siguen más de cerca el arte del centro artístico de Constantinopla son: Las pinturas murales de la iglesia de Osios David en el Monasterio de Latomu en Tesalónica (que de todas maneras era un centro artístico<sup>58</sup>), los murales del Monasterio de Patmos y los de la iglesia de Samarina en Mesenía.

<sup>57</sup> Sobre el tema ver Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág.99.

<sup>58</sup> Los frescos de Osios David (Moni Latomu) en Tesalónica son excepcionales en calidad y no tienen paralelo con el resto de la pintura bizantina de la época del siglo XII en Grecia. Rompen con la tradición local lineal y se relacionan directamente con Constantinopla.

En los siguientes párrafos presentamos las dos tendencias pictóricas importantes que caracterizan esta fase:

1) En la fase tardía de la pintura de los Comnenos, aparte del aspecto fuertemente realista que se observa, se manifiesta, por primera vez en la pintura religiosa, el sentimiento humano. El dogma se humaniza, cosa que veremos más tarde en la pintura de Giotto y en el arte del Renacimiento. Todas las nuevas características que habían aparecido hasta ahora de modo esporádico, se organizan aquí en un estilo, en composiciones verdaderamente nuevas que traen un nuevo mensaje, más humano.

Con el humanismo de los Comnenos se introduce, quizás por primera vez en la pintura europea, el interés por la expresión de los sentimientos humanos. No solamente a través de las expresiones apropiadas de los rostros, sino asimismo a través de la estructura de las formas. Las figuras adquieren una fineza casi burguesa. Las piernas se alargan. Los pliegues se representan de manera orgánica marcando el cuerpo. En lo que concierne a los rostros, el tratamiento es más pictórico y con más variedad de formas según la edad. La pasión y el dolor se expresan a través del encorvamiento de las figuras, a través de las expresiones de los rostros y las sombras oscuras triangulares bajo los ojos (212). Un carácter sentimental aparece en la pintura. Las composiciones tienen muchas figuras, están inquietas y las figuras principales no dominan tanto sobre las otras. Las cabezas son desproporcionadamente pequeñas, característica que permanece en uso hasta principios del siglo XIII. Las figuras, en general, son más corpulentas<sup>59</sup>.

La nueva tendencia pictórica se denomina también “dinámica” y “expresiva”. La tendencia dinámica se caracteriza por las figuras muy altas e inquietas que giran alrededor de su eje: las figuras pierden su posición natural. Los vestidos pegados a los miembros se hinchan en sus extremos, que parecen llevados por el viento. En las composiciones dominan los ejes diagonales, que contribuyen a un aspecto dinámico y a menudo dramático. En las vestiduras observamos la existencia de muchos adornos, cuidadosamente trabajados. El tratamiento en los pliegues es lineal. Se observan muchas líneas en zig-zag. Vemos los comienzos del estilo manierista de finales de siglo.

En Grecia, la tendencia importante que se observa en el estilo tardío de los Comnenos se representa por los murales de Agios Nikólaos Kasnitzi, monumento clave para esta pintura, conectado con la pintura de Nerez. En estos murales observamos que los sentimientos se expresan de modo marcado. Todo el tratamiento pictórico ayuda a esto. Las posturas de los cuerpos y el modo con que las figuras gesticulan, contribuyen a ello. En los rostros se expresa el dolor.

Observamos también un tipo de tratamiento lineal que es muy típico de la pintura de finales del siglo XII y que a través de él se expresa también el interés por la expresión de sentimientos de sufrimiento intenso. La tendencia de expresar los sentimientos

---

<sup>59</sup> Un monumento clave de la pintura de los Comnenos es la iglesia del monasterio de San Panteleímon en Nerez (cerca de Skopia, en la Macedonia yugoslava). La pequeña iglesia del monasterio fue fundada por un miembro de la familia de los Comnenos. Nerez es un hito no sólo de la pintura bizantina, sino de todo el arte europeo. Sus frescos son caracterizados por Grabar como “obra maestra”. Grabar, André, “Byzantium, Byzantine Art in the middle ages”, Methuen (1a ed. 1963), London 1966, pág.138. Aparecen similitudes en la pintura de Kastoriá e incluso en Episkopí de Mani. Pero de todas maneras el estilo proviene del centro artístico de Constantinopla.

humanos se acentuará en el siglo XIII. Poco a poco llegamos a un estilo muy lineal<sup>60</sup> como vemos en Agios Antonios, Efcimios y Arsenios de Ágii Anárgiri en Kastoriá (133) y en los rostros de las figuras de edad avanzada en la decoración de San Juan Evangelista de Patmos<sup>61</sup> (164).

Un tratamiento lineal parecido en los pliegues, vemos en Agii Anárgiri de Kastoriá<sup>62</sup>, Agios Stratigós (a pesar de la tendencia “carnosa” de los rostros) y Episcopí de Mani (pintor relacionado con la pintura de Constantinopla). En estas iglesias observamos también la tendencia a mostrar los sentimientos.

Características de finales del siglo XII, como fueron el alargamiento de las figuras, que tienen la cabeza desproporcionadamente pequeña vemos en Kasnitzi 88, Agii Anárgiri 125, los hombros caídos en Agios Dimitrios Katsuris 53, Samarina 50, 51, Agios Nikólaos de Kasnitzi<sup>63</sup> 81, y en la Dormición de Kalambaka 58 y los muslos grandes en la iglesia de Samarina y en la Dormición de Kalambaka. Estas características continúan asimismo a principios del siglo XIII.

En Kastoriá, tenemos una versión barroca del arte de los Comnenos y observamos nuevas evoluciones de la pintura lineal: las figuras algunas veces se inclinan para adaptarse a las superficies dadas, y los fondos están llenos de elementos arquitectónicos y de un curioso mobiliario. La pintura se aproxima a un estilo “barroco”. Llegamos, en fin, a una tendencia “rococó”, un manierismo que vemos en el tratamiento de formas angulosas de los pliegues en Agios Nikólaos de Kasnitzi 85 y en Agii Anárgiri de Kastoriá 123 y en la Capilla de la Panagía de Patmos 169. Estas pinturas transmiten una cierta inquietud. Algunas de estas tendencias manieristas sobrevivieron en el siglo XIII.

El aspecto inquieto de la tendencia dinámica expresa probablemente la angustia de la gente de la época que sufre un estado de decadencia<sup>64</sup>. El ambiente dramático y el manierismo abocan a un arte especialmente expresionista y cerebral.

Durante el último periodo, antes de la ocupación latina de Constantinopla por los cruzados, se observa mucha actividad artística en Grecia y muchos murales de estos años se han salvado.

<sup>60</sup> El estilo lineal se utiliza más para la representación de los rostros más viejos. Los rasgos de los rostros están esquematizados con énfasis en las arrugas de la frente y las mejillas.

<sup>61</sup> En el Refectorio de San Juan Evangelista de Patmos, en la primera decoración (finales del siglo XII), el tratamiento lineal en los rostros (Agios Jariton 164) recuerda Nerez y Curbinovo. Los frescos de la Capilla de la Panagía de Patmos son un poco más tardíos que el Refectorio de San Juan Evangelista. Aquí, observamos asimismo un tratamiento bastante pictórico (ver las amigas de la Virgen 190). La Panagía Mavriotisa de Kastoriá (finales del siglo XII - principio del XIII) presenta afinidades en su estilo pero la calidad es más baja; es una pintura que proviene probablemente de un artista local. En la pintura de Panagía Mavriotisa y también en Agios Sotiras de Mégara (hacia el 1200), observamos la influencia de prototipos que provienen de manuscritos.

<sup>62</sup> Las pinturas murales de este monumento se conectan con la iglesia de Agios Georgios de Kurbinovo. Es muy probable que se trate del mismo taller.

<sup>63</sup> Agios Nikólaos de Kasnitzi es (como Agios Panteleimon de Nerez para toda la pintura tardía de los Comnenos) el monumento clave que le da un giro a la pintura bizantina. Presenta afinidades con la pintura de la iglesia de Nerez y ofrece renovaciones paralelas a ésta. La tendencia a expresar los sentimientos y el principio de un estilo manierista es evidente aquí.

<sup>64</sup> En 1176 ocurre algo crucial: Manuel Comneno, en Miriocéfalo, pierde la batalla contra los turcos, y los turcos se quedan para siempre en Asia Menor.

Con este arte están relacionados también los mosaicos del siglo XII de San Marcos de Venecia. Otros monumentos de Italia que se encuentran totalmente dentro del espíritu bizantino son: la Capella Palatina en Palermo (1143), Cefalú (1148) (il.18,19), Martorana (1148). Pero en las decoraciones de San Marcos de Venecia y de Monreale en Sicilia (il.20)- finales del siglo XII - se observan asimismo influencias del arte románico occidental y la forma bizantina está alterada.



Il.18 Pantocrator. Mosaico del ábside, Cefalú.



Il.19 Profeta Meljisedek. Cefalú.



Il.20 San Pedro. Basílica de Monreale.



2) Otra tendencia pictórica, tiene más difusión hacia finales del siglo XII. En la pintura mural tardía de los Comnenos, de finales del siglo XII y en algunas pinturas murales de principios del siglo XIII, se renueva el interés por las calidades pictóricas de la tradición 'helenística'. Por este interés dicha tendencia se caracteriza como "académica" y llegó a su plena expresión más tarde en el siglo XIII. Aquí no domina la línea sino la suave plasticidad en los pliegues y en los rostros. Estas pinturas son bellas y transmiten un ambiente de tranquilidad y equilibrio en un sentido clásico (Evangelistria de Geraki 64,65, Panagía Mavriotisa 206,207).

Esta tendencia se observa en los murales de la iglesia Osios David de Tesalónica (107), la capilla de la Panagía del monasterio de San Juan Evangelista de Patmos (184), en Agios Dimitrios Katsuris (54), en Cosmosotira de Ferres<sup>65</sup> 44-49 que tiene relación con la metrópolis y en Samarina de Mesenía<sup>66</sup> (en esta última iglesia, observamos un estilo monumental que recuerda el arte monumental del siglo XI, por ejemplo foto 51, Prelado). Asimismo en unas figuras corpulentas (característica de finales de siglo y de la pintura del siglo XIII) de Agios Stratigós de Mani (147), en Episkopí de Evritania (17), y en la iglesia de la Evangelistria en Geraki (66).

Aquí observamos el estilo que Skarwan denomina "*carnoso*"<sup>67</sup> [también en el rostro de Cristo Niño en la Capilla de la Panagía de Patmos 186, en algunas figuras de Agios Stratigós de Mani (151) y en Agios Sotiras de Mégara (158,159)].

En las decoraciones "académicas", las líneas nunca se convierten en formas decorativas autónomas. Las líneas sirven como contorno en las partes principales del cuerpo para indicar la plasticidad de las formas orgánicas debajo de los pliegues (como el muslo del Ángel de la Anunciación 82). Las decoraciones creadas de manera más clásica tienen una clara y simple construcción de base geométrica y están concebidas según su ubicación en el marco arquitectónico. Continuando la tradición de las grandes decoraciones de mosaicos del siglo XI, las figuras están situadas frente a un fondo monocromo y uniforme. El amor por los detalles narrativos aparece en escenas secundarias.

Parecidas características de lo que hemos descrito vemos en la Virgen y los ángeles de Patmos 184. En sus rostros, junto a las características de tendencia clásica, aparece una mancha roja circular en las mejillas 185. Ésta es una tendencia de un tipo de pintura más provinciana, que continúa también en el siglo XII, sobre todo en áreas de provincia.

<sup>65</sup> Los murales de Cosmosotira en Ferres (mediados del siglo XII) que tienen tendencias más bien hacia lo clásico, "*podrían ser el trabajo de un taller de Constantinopla*". Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, fotos 81.

<sup>66</sup> Más representativos del estilo clásico del periodo tardío de la pintura de los Comnenos son los murales clásicos de la iglesia de Samarina en Mesenía. Estas pinturas se conectan con Constantinopla a través de sus afinidades con Nerez. Las figuras de los prelados de esta iglesia, se relacionan con Agios Dimitrios Katsuris y con unos fragmentos de San Juan Evangelista de Patmos. En Samarina, en la escena de la Pasión de Cristo observamos interés por los sentimientos, un interés que se expresó en Nerez (1164). El estilo clásico de Samarina se ve también en la Dormición de Kalambaka (más esquematizado), en Agios Dimitrios Katsuris, en la Evangelistria en Geraki (aunque menos sofisticado). Con la Evangelistria en Geraki se relacionan las pinturas de Agios Ieróceos de Mégara, Agios Sotiras de Mégara y Agios Sozon en Geraki. En Samarina de Mesenía se expresa también la tendencia de finales del siglo XII, hacia una representación de figuras grandes, una tendencia que también vemos en Agios Stratigós de Mani.

<sup>67</sup> Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, pág.99.

En Agios Ieroceos de Mégara 72, el tratamiento clásico, los muslos pronunciados, y el zig-zag en las líneas de las draperías sugieren el estilo de finales del siglo XII.

Para terminar hay que mencionar especialmente los murales de Osios David de Tesalónica (94-110) de tendencia pictórica clásica. En estos murales vemos un tratamiento naturalista y orgánico. Las figuras son menos esquematizadas y planas y hay gradaciones tonales más suaves. Aunque aparecen también elementos de la pintura expresiva. Se expresa el interés por el espacio de modo más claro. A pesar del alto nivel cultural de Tesalónica parece que el pintor de Osios David tenía el nivel de un artista de la capital.

Junto a la tendencia pictórica aparece un tipo de tratamiento lineal que se refiere más a las figuras de los ancianos. En los rostros de las figuras de edad avanzada aparecen las mejillas enjutas y las líneas marcadas en la frente. Evolucionó así el tratamiento muy lineal que vemos por ejemplo en la foto 119, Agii Anárgiri, 164, y en 165, San Juan Evangelista, Patmos. Este tratamiento se observa incluso en monumentos con tendencias más académicas en sus pinturas, y aplicadas al resto de las figuras.

Hemos hablado otra vez de dos estilos, un estilo lineal, dinámico y expresivo, y otro más clásico o pictórico, que sigue maneras grecorromanas más naturalistas. Estos dos estilos, muchas veces coexisten, como también coexisten elementos más arcaicos junto con elementos más modernos en la misma pintura<sup>68</sup>: por ejemplo, los murales de la iglesia de Samarina, combinan el estilo monumental con un tratamiento lineal en las figuras. En los murales de Agios Dimitirios Katsuris de Epiro y los del Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos, observamos asimismo la combinación de un estilo lineal con el modelado de los rostros. Los dos estilos se combinan asimismo en Agios Stratigos de Mani.

## 1.6 Último período bizantino (1204-1453).

Los cambios del arte en el tiempo no tienen la claridad de las fechas del calendario. Como se puede imaginar, el arte del siglo XIII está conectado con el del siglo XII, y por eso hay que mencionar los cambios que ocurrieron en este siglo.

El último periodo de la pintura bizantina (1204-1453) es un periodo de renacimiento. Pero la toma de la Constantinopla por los latinos de la cuarta cruzada cambia el rumbo de la historia (1204)<sup>69</sup>. Creta y otras tierras ya se habían perdido para Bizancio. El icono, con su contacto con el oeste, perdió su pureza y su fuerza expresiva.

<sup>68</sup> El retorno a los prototipos grecorromanos no es una característica local, sino que abarca toda la pintura bizantina de este periodo.

<sup>69</sup> Los privilegios de los occidentales aumentan con el tiempo. En 1204, mientras la situación política del imperio es muy agitada, los occidentales, mediante una cruzada, conquistan y saquean Constantinopla. Runciman dice que *“Es difícil exagerar alguien, en cuanto al daño que hizo en la civilización europea la conquista de Constantinopla. Los tesoros de Constantinopla, los libros y las obras del arte, que se habían mantenido durante tantos siglos, se dispersaron y muchos de ellos se deterioraron. El imperio, que había servido prácticamente como un castillo grande de la cristiandad en Oriente, pierde ya su poder.[...]Muchas provincias de éste, para salvarse, son obligadas a rendirse”*. Se abre así el camino a la



Es en la pintura de Creta donde se producirá más tarde el encuentro del cristianismo oriental con Occidente en el arte.

Ahora el centro del arte es Tesalónica (desde su liberación en 1224), que de todas maneras desde siempre había sido un gran centro artístico.

El arte en las áreas bajo dominio latino sigue como hemos dicho la tradición de los Comnenos de la segunda mitad del siglo XII, pero sin las exageraciones de la tendencia dinámica manierista. Ver los murales de Agios Petros Kalivion de Kuvará en Ática (1232) (il.21) y los murales provenientes del mismo taller de Cueva de Penteli en Ática (1233-4) (il.22, 23). Esta tradición manierista comnena sigue también la pintura académica de la Panagía de Studenica (Yugoslavia, 1208-9) obra del pintor Nikólaos de Tesalónica.



Il.21 Apóstoles. Agios Petros  
Kalivion de Kuvará en Ática.



Il.22 Santa Caterina. Capilla  
del norte, Cueva de Penteli en Ática.

---

llegada de los otomanos a Europa. Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, "Byzantine Civilization", 1<sup>η</sup> εκδ 1933), σελ. 62]

Los latinos conquistaron la península griega. El comercio pasa a manos de Venecia. Del Imperio bizantino, quedan solo tres núcleos. La parte imperial de Asia Menor, que se llamó imperio de Nicea, el imperio de Tesalónica y el imperio de Trebisonda. Los tres "imperios" reivindican el título de descendiente del Imperio bizantino. De éstos, el que domina al final, es el Imperio de Nicea que tuvo dirigentes muy hábiles. El Imperio, ahora latino, se organiza bajo el sistema feudal. El emperador latino intenta imponer la iglesia latina, algo que produce la molestia de los ortodoxos. Ellos, empiezan a esperar el apoyo del imperio de Nicea.



Il.23 Profeta Ilias. Cueva de Penteli en Ática.

Il. 24 Agios Grigorios.  
Agios Georgios de Ática.

Paralelamente a esta tendencia surge otra nueva en la que aparece el volumen en las figuras, el tamaño es grande y las formas se moldean mediante la luz y la sombra. Muestras de esta tendencia son los murales que se encuentran en el Museo Bizantino de Atenas que provienen de Agios Georgios de Oropós (il.24), y el friso de los Cuarenta Mártires en la Ajiropiitos de Tesalónica (1225-1230)<sup>70</sup>.

El año 1261 Constantinopla es recuperada por los bizantinos y vuelve a ostentar su papel de centro artístico y espiritual<sup>71</sup>. La fase final del arte bizantino evolucionará con los Paleólogos (1261-1453). El nuevo periodo se inaugura con un renacimiento general del clasicismo, como lo había sido en la época de Justiniano (siglo VI). El único ejemplo que tenemos de esta tendencia en la capital es el mosaico de la Déisis en Santa Sofía (il.25). La tendencia “voluminosa”, como se ha llamado a este tipo de pintura de los Paleólogos, se caracteriza por formas voluminosas que se moldean con libertad, por

<sup>70</sup> Un monumento muy importante de la primera mitad del siglo XIII es la Mileševa que está en Serbia. La política y la prosperidad económica del reino serbio y la competencia de los dirigentes serbios con los emperadores bizantinos, favoreció el florecimiento de las artes. En sus murales revive la belleza clásica. Las figuras tranquilas y monumentales parecen esculturas clásicas. Los artistas de estos murales eran bizantinos. Estas obras compiten con las obras monumentales de Constantinopla.

<sup>71</sup> Cuando el imperio latino cae en decadencia y la crisis económica se extiende, la vida se hace muy difícil en Constantinopla, hasta que el año 1261, el emperador de Nicea Miguel Paleólogo reconquista la ciudad. Pero lo que encuentra es sólo destrucción y desolación.

Con la reconquista de Constantinopla, los gastos del imperio de Nicea aumentaron y la situación económica empieza a empeorar. Para resolver esta situación, Miguel Paleólogo retiró a los soldados de las fronteras de Asia Menor. Así que cuando la nueva tribu turca, los otomanos, empiezan a llegar de Oriente el imperio no tiene ya las fuerzas suficientes para enfrentarse con ellos. Andrónico II (1282-1328) está obligado a pedir la ayuda de mercenarios extranjeros y “(...) se ve en la necesidad de asalar a una banda de oportunistas, que eran conocidos como la gran compañía catalana (1302)”. [Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, “Byzantine Civilization”, 1<sup>η</sup> εκδ 1933), σελ. 66]. Pero ellos muy pronto asedian Constantinopla durante dos años (1305-1307). Llevan los turcos a Europa y saquean Macedonia y la Grecia franca. Los turcos empiezan a extenderse por Europa. Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969.



pliegues sueltos que fluyen y que marcan los miembros del cuerpo y por una gama cromática rica en colores suaves: su contacto con los modelos clásicos es directo. Las composiciones son grandes, con muchas figuras y los edificios voluminosos se presentan casi con perspectiva. Esta pintura voluminosa sigue casi hasta finales del siglo XIII. Otros ejemplos: La Ómorfi Eklisiá en Galatsi, los Santos Apóstoles (il.26) en Tesalónica (1312-5), y el monasterio de Jora, hoy conocida como mezquita Kajrié de Constantinopla, (il.27).



Il. 25 Cristo de Deixis. Agía Sofia, Constantinopla.



Il.26 Detalle de la representación de Vaiforos. Agii Apóstoli, Tesalónica.



Il. 27 El censo de los impuestos. Mezquita Kajrié (Monasterio de Jora), Constantinopla.

Con el monasterio de Jora la trayectoria del arte de los Paleólogos termina. Los murales que se harán desde entonces no llegarán a su altura y lo utilizarán como ejemplo. El arte de los Paleólogos es un arte importante y por eso sobrevive incluso después de la caída del Imperio Bizantino<sup>72</sup>. Será la base sobre la cual se desarrollará la escuela de la pintura cretense de los siglos XV y XVI.

---

<sup>72</sup> En 1453, los Turcos conquistan Constantinopla. En 1461, el último emperador bizantino (el último Comneno) del imperio de Trebisonda, es vencido.





## 2 HISTORIA DE LA PINTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA.

En la Península ibérica, durante el periodo entre lo tardoantiguo<sup>73</sup> y lo protomedieval, la pintura sufre cambios que son difíciles de describir, por falta de ejemplos pictóricos conservados y fuentes documentales. Testimonios de cómo era este arte tenemos más bien por las ilustraciones de libros miniados.

Los murales hispanorromanos vemos que se relacionan con la pintura de la península de Italia. Observamos una variedad de motivos decorativos, imitaciones de mármoles, y elementos arquitectónicos como columnas, pilastras, arquivoltas etc. También vemos motivos que provienen del mundo de la naturaleza, es decir, animales y plantas así como escenas lúdicas (circenses) y de cacería.

En la escultura, observamos un paso hacia las formas geométricas y una expresión simbólica que sustituye al naturalismo narrativo anterior.

Con la dominación visigoda<sup>74</sup> parece que la costumbre de decorar las iglesias con

---

<sup>73</sup> Durante todo el periodo cristiano primitivo, España, desde el punto de vista de la cultura y de la política es una región importante del Imperio romano. La península exporta cereales, frutas y minerales, y proporciona reclutas para las legiones, expertos funcionarios y tutores de la juventud de la aristocracia italiana. La relación con Roma era muy estrecha.

<sup>74</sup> Hasta finales del siglo III, los visigodos aparecen en las costas de Asia Menor y en Grecia y más tarde (siglo IV) en Tracia y Macedonia. Este hecho puso en peligro las vías de comunicación entre Italia y Constantinopla. Fue Teodosio I (378-488), el emperador hispano, de Segovia, quien expulsó a los visigodos de Constantinopla. La invasión goda de Italia crea problemas en España de modo indirecto. Lo importante entonces es la defensa de Italia, y la Galia se queda abierta a las invasiones. Al principio del siglo V, llegan los vándalos silingos (que se instalaron en la Bética), los suevos (en el Norte), los alanos (en Lusitania y en la Hispania Cartaginense) y los asdingos que se instalaron en la región de Andalucía. Durante los siglos V y VI, el pueblo germano, los visigodos, impone su dominio en la Península Ibérica. Los visigodos, que son la rama occidental de los godos euroasiáticos, jugaron un papel importante sobre la unidad del mundo cristiano en España. La capital del reino visigodo es Toledo que está situada en el centro de la Península Ibérica.

La llegada de los visigodos, crea más problemas, (de los que ya existían) entre los godos que vivían en el interior de la península y las poblaciones que vivían por las costas mediterráneas. Gran número de los pueblos de la costa no se vio amenazado por la invasión bárbara, gracias al apoyo militar por parte del Imperio bizantino, que estableció una colaboración económica más amplia, con repercusiones culturales, con varias regiones españolas. Desde Cartagena hasta el Algarve, este trozo de la España libre, la llamada "España bizantina" consiguió reorganizarse y vengarse, como veremos más tarde, de los invasores visigodos. Venganza no militar, sino cultural. Porque hasta finales del siglo VI, el elemento germano se asimiló a la realidad española. La aristocracia goda se hispanizó. Durante la asimilación del elemento germano (siglo VI), muchos de los líderes de sus grupos militares, se convierten en propietarios de tierras que se relacionan con los propietarios españoles.

Los visigodos dominan al norte y, asimismo, intentan someter la España del sur que estaba controlada por Bizancio, con relativo éxito.

La época del dominio visigodo impuso al pueblo el ideal de un Estado de un territorio unido, bajo la monarquía. Asimismo, los visigodos sentaron las bases del feudalismo al ruralizar la sociedad. En su época se consolida el cenobitismo. La vida monástica hispánica se ordenó y se quedó aislada del resto de Europa hasta que se adoptó el benedictismo bien entrado el siglo XI.

murales termina. De todas maneras no existen las fuentes apropiadas y suficientes para saber cómo fue la evolución de la pintura mural durante esta época. Es probable que haya existido una pintura mural visigoda, como es probable que haya existido una tradición de libros ilustrados, pero esto son sólo hipótesis<sup>75</sup>.

## 2.1 La pintura asturiana.

De la pintura asturiana<sup>76</sup> no sabemos mucho más. La primera iglesia prerrománica, y la más grande, que nos ofrece restos de pintura mural significativa, es la de San Julián de Prados (Santullano) (il.28), construida entre 812 y 842. Su decoración sigue la tipología bizantina. El muro se divide en tres zonas: 1) En la decoración de la más baja, vemos imitación de mármoles, y otros motivos decorativos como grecas, casetones y losanges. 2) En la segunda zona aparecen imágenes de construcciones arquitectónicas. 3) En la tercera, la superior, cortinajes, espacios vacíos y construcciones arquitectónicas.

---

Mientras que la España imperial cae en manos de los visigodos, en Oriente, Tiberio intenta alejar a los persas y a los ávaros. Pero los ávaros triunfan en las orillas del Danubio y los eslavos se extienden por sus alrededores.

<sup>75</sup> Cook y Gudiol dicen sobre las pinturas de Campdevánol (ver il.35) que “*Se ha insistido sobre su carácter visigodo, pero en realidad su cronología es incierta*”. Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, “Pintura e Imaginería Románicas”, en *Ars Hispaniae, Historia Universal del ArteHispánico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, pág.18.

<sup>76</sup> En el norte se habían refugiado los que no estaban de acuerdo con el dominio musulmán. Allí en el norte, de astures, cántabros y vascones empiezan a formarse los condados y reinos que siguen después la historia de los hispanos: el reino asturiano-leonés, el condado de Castilla, el condado de Aragón, el reino de Pamplona, y los condados catalanes.

Los astures consideran que son herederos del reino visigodo y de la tradición hispanorromana y piensan en la unificación bajo la monarquía asturiana. En la cabeza de la sociedad del principado hay un grupo de gente de la Iglesia (clero). En la capital, Oviedo, se levantan edificios que siguen la tradición visigoda y romana con algunas influencias orientales y elementos que se consideran que pertenecen al principio del románico.

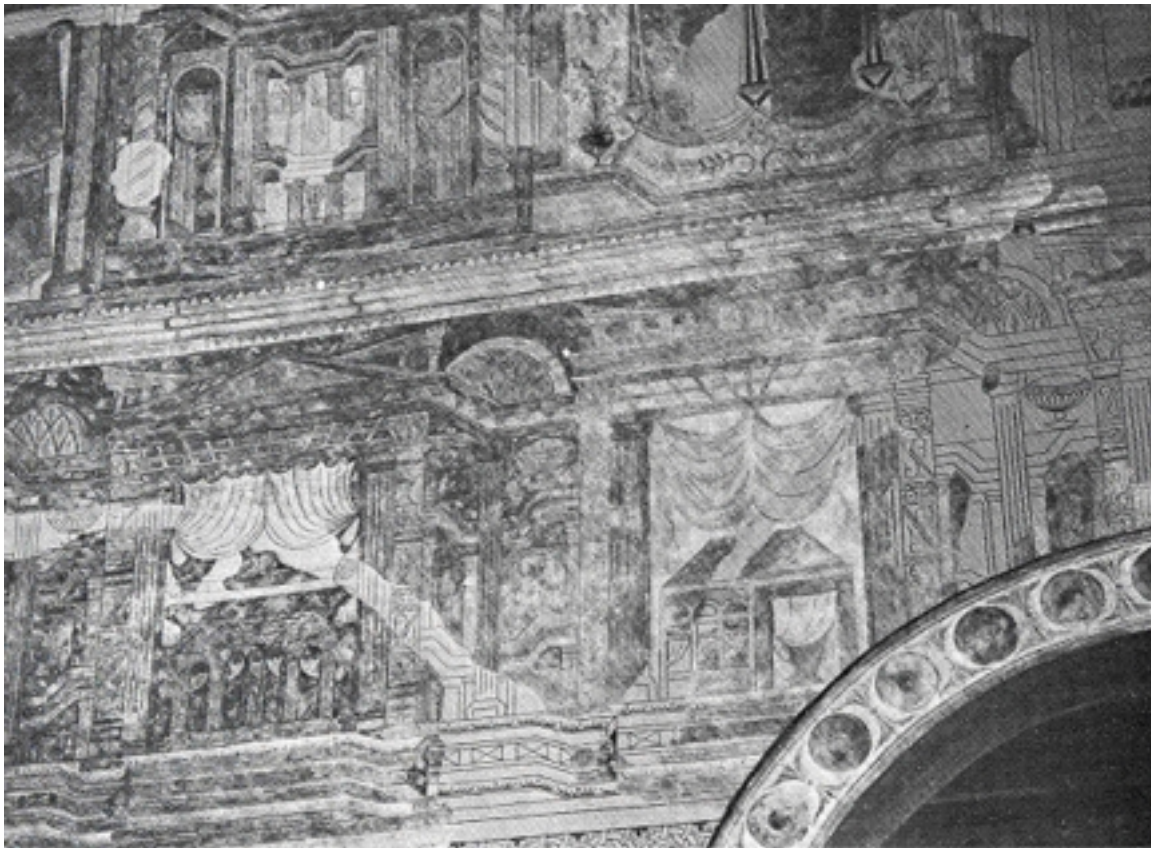
En esta época (finales del siglo VIII) aparece otro pueblo germano, los francos, que jugará un papel importante en la historia hispánica. A través de la alianza con Carlomagno, el reino de Asturias consolida sus posiciones. Más tarde, en el siglo X, la capital se traslada de las montañas a León, un lugar desde donde podrían controlar mejor la lucha contra los musulmanes, lo que ocurrió las primeras décadas del siglo X.

Pero las luchas internas que suceden dentro de él están agotando al reino asturiano, durante la segunda mitad del siglo X. Castilla (el espíritu castellano ya había empezado a formarse) toma la oportunidad de independizarse. También los condados galaicos muestran la voluntad de independizarse.

Así que los astures piden ayuda al Califato y hacia finales del siglo X, el Califato con Al-Mansur arrasa León, Barcelona y llega hasta Santiago de Compostela. Pero el poderío de Al-Andalus termina con la muerte del hijo de Al-Mansur y se divide en taifas (Sevilla, Córdoba, Mérida, Toledo, Valencia, etc.)

El siglo X termina y sus dos grandes protagonistas, el Califato y el reino de León se derrumban. En España empieza un periodo de cambios sociopolíticos y culturales, mientras que en Europa empieza un periodo de florecimiento.





Il.28 Fragmento de la decoración mural, Santullano, San Julián de los Prados<sup>77</sup>.

Pero sobre la decoración de San Julián no tenemos mucha información. No sabemos con qué se relacionan estas pinturas y qué significan exactamente. Han quedado testimonios de otros murales asturianos en los que se repiten, con variantes, los motivos de Santullano. Suponemos que hasta el siglo X, el tipo de la pintura de San Julián es frecuente en el reino asturiano.

Con observaciones de este tipo sugerimos que había una tradición pictórica, cuyos orígenes no conocemos, que concierne a la zona desde Santiago de Compostela hasta León.

Los antecedentes de las arquitecturas reproducidas en estos murales, son las imágenes de arquitectura que aparecen en los murales romanos del segundo y cuarto estilo pompeyano. Esta tradición romana de representar construcciones arquitectónicas en las pinturas murales pasa a la pintura bizantina también. Ejemplos vemos en Agios

<sup>77</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, "Pintura e Imaginería Románicas", *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, págs.17, 20, 22 (il. 35-37).

- Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, págs. 248, 249, 250 (il. 38, 42, 43).

-Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, págs. 33, 37, 41, 281 (il. 28, 29, 30, 34).

-Wettstein, Janine, "La fresque Romane, Italie-France-Espagne", Droz, Genève 1971, pág. 11 (il. 33, 39-41).

Georgios de Tesalónica, en Agía Sofía de Constantinopla, en el baptisterio de los Ortodoxos de Ravena etc. Pero, en estos casos, las imágenes arquitectónicas se combinan con figuras humanas.

En la pintura asturiana la figura humana está ausente. Sin embargo no puede hablarse de un absoluto aniconismo, pero sí de una cierta inclinación a manifestaciones de este tipo. La presencia de la figura humana en casos de iglesias como San Salvador de Valdediós (iglesia consagrada en 893) y San Miguel de Lillo (il.29) nos enseña que en la pintura asturiana hay una corriente donde se representa la figura humana junto con otra, donde no se representa.



Il.29 Reconstrucción de Magín Berenguer de fragmento mural de la nave meridional, San Miguel de Lillo.

En todo caso no sabemos exactamente cómo se dieron los primeros pasos de la evolución pictórica en la Península Ibérica. Qué aportaron los visigodos<sup>78</sup> y qué los

<sup>78</sup> Janine Wettstein sostiene que los bizantinos, los visigodos y los árabes dieron a la España de la alta Edad Media un vasto repertorio geométrico, vegetal y zoomórfico. Wettstein, Janine, "La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes comparatives II", Droz, Geneve 1978, pág.81.



asturianos. Quiénes y cómo importaron esta tradición. Pero sabemos que tanto en el Occidente como en el Oriente cristiano, en la pintura de la segunda mitad del siglo VIII, aparecen representaciones arquitectónicas y vistas de ciudades.

## 2.2 La pintura mozárabe.

Con el nuevo régimen feudatario que comienza a manifestarse aparece una nueva nobleza amante del lujo musulmán y a conformarse la caballería villana<sup>79</sup>. Se propician las artes. En la arquitectura se introducen, a través de los mozárabes<sup>80</sup>, algunos elementos de la arquitectura musulmana. Sin embargo, no hay uniformidad en la arquitectura. En las iglesias que presentan decoración mural mozárabe, la de Santiago de Peñalba y la de Santa María de Wamba (il.30), vemos otra vez decoraciones con motivos geométricos, símbolos como cruces, motivos del mundo vegetal y animal y elementos arquitectónicos.



Il. 30 Detalle de la decoración del ábside, Santa María de Wamba.

<sup>79</sup> Mientras tanto, toda la población - astures, gallegos, cántabros, vascos y mozárabes – que quiere huir de los musulmanes, se traslada al territorio asturiano. Con la repoblación, un nuevo orden socioeconómico empieza.

<sup>80</sup> Mozárabes son los cristianos que habían vivido mezclados con los moros bajo la dominación musulmana. Cuando las obras están realizadas por moros al servicio de la comunidad cristiana se habla de estilo mudejar.

Se consagra la adoración del apóstol Santiago, y la ciudad, Santiago de Compostela, que se denominó así porque se suponía que allí había sido enterrado el apóstol, se convirtió en centro de la Cristiandad, que visitaban peregrinos de todo el mundo cristiano a través del camino de Santiago. Un camino que sirvió de conexión importante entre la península y el resto del mundo europeo y a través del cual penetraron en la península influencias de otras culturas.

Parece que el arte en el mundo mozárabe floreció más en las ilustraciones de los libros, donde vemos influencias de los carolingios o los italianos. Hablamos del primer siglo del milenio<sup>81</sup>. Por los libros iluminados se puede deducir que tenía relación con la pintura asturiana o astur-leonesa. Las decoraciones murales del periodo mozárabe<sup>82</sup> que se han salvado son menos que las del periodo asturiano. Tenemos indicios de pintura mozárabe en los siglos IX y X<sup>83</sup>.

La expresión de la tradición indígena en España, la mozárabe, es lineal y cromática. Su influencia transforma los prototipos bizantinos. La influencia esta es evidente en murales tan importantes como los de San Clemente de Taüll.

## 2.3 Siglo XI.

Del siglo XI<sup>84</sup>, los murales aragoneses y castillo-leoneses son muy escasos, más que los catalanes de la misma época. En algunos casos hay semejanzas entre estos murales y los de Cataluña.

---

<sup>81</sup>Cook y Gudiol, como Sureda, hablan sobre el testimonio del teólogo de la España musulmana Ibn Hazm o Abénhazam, que en un texto hacia el año 1000 “[...] afirmaba que los cristianos pintaban en sus iglesias imágenes del Creador, del Mesías, de Pedro, de Pablo, de la cruz, de Gabriel y de Miguel” (Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág.40) otra de María y de Israel. Éste es un testimonio muy apreciado por Sureda porque, tenemos pocos restos del período mozárabe, y Cook dice que este texto justifica, una “raíz hispánica bajo la rigidez bizantina de las pinturas románicas”. Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, “Pintura e Imaginería Románicas”, en *Ars Hispaniae, Historia Universal del ArteHispánico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, pág. 17.

<sup>82</sup> El año 711 los musulmanes dominan prácticamente toda la Península Ibérica. Árabes, sirios y bereberes se instalan y se adaptan en el nuevo territorio. El Estado visigodo se derrumba. Algunos de los líderes locales aceptan la nueva situación. Tres siglos más tarde, ya es un hecho que el Islam ha dominado. La España del siglo X, es un país musulmán. Al principio de este siglo la cultura islámica de España llega a su apogeo. Almería, que conecta Al-Andalus con el Califato de Bagdad, es uno de los puertos más ricos de Occidente. El Islam hispánico empieza a influir en el Mediterráneo.

<sup>83</sup> Sobre el tema ver Wettstein, Janine, “La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a León, Etudes comparatives II”, Droz, Geneve 1978, pág.99.

<sup>84</sup> En el siglo XI viene el momento del protagonismo del reino de Navarra. El condado aragonés se une con el reino de Pamplona a través de lazos matrimoniales. Sancho III el Mayor une todos los condados y reinos cristianos. En su época las corrientes reformadoras de Cluny influyen en la iglesia y en la vida monástica. El camino de Santiago se convierte en una de las vías más importantes de intercambios culturales del occidente europeo.

Con la muerte del Sancho III sus propiedades evolucionan en reinos. La supremacía política pasa al reino de Castilla - León y a Aragón. En los reinos cristianos, hacia finales del siglo, se renueva la antigua idea visigoda de unidad. El mismo espíritu domina también en la parte musulmana: la idea de la reunificación de Al-Andalus.

En este periodo se sustituye en España el rito visigodo o mozárabe por el romano. En esto influyen mucho los cluniacenses, que coparon los puestos de poder de los principales monasterios del reino y la mayoría de las sedes episcopales.

La llegada de monjes cluniacenses y la difusión de los libros carolingios, fueron dos factores que contribuyeron a la creación de un gusto por el arte, que se satisfizo con la llegada a la península de artistas extranjeros, los cuales, a su vez, recibieron la influencia del arte local sobre todo de miniaturas y eborario<sup>85</sup>. Henri Focillon dice que en el siglo XII, gracias a Cluny,

*“[...] después de la oscuridad de la Alta Edad media y de ‘la victoria definitiva del genio decorativo del Oriente sobre el genio plástico de Grecia’, (contemplamos) el renacimiento de la escultura y la reaparición de ‘la obra de Grecia’ en la Francia meridional. Los monjes cluniacenses fueron los propagadores de este movimiento en el Languedoc, en la Borgoña, en Ille de France, y en España. El tono del siglo es épico. Inspirado en el Apocalipsis, cuyo comentario del Beato le ofrece una interpretación en imágenes, respira toda la grandiosidad sobrehumana de las Sagradas Escrituras”<sup>86</sup>.*

La reforma de Cluny, una reforma en la Iglesia católica se centró en la pureza del espíritu<sup>87</sup> y en la obediencia a los mandamientos de Dios.

Las influencias que provienen de Francia, llegan a España por varias vías. A través de los monasterios que tienen contactos con los del sur de Francia, a través de los lazos matrimoniales de Alfonso VI con este país, a través de los cruzados que vienen a la península a luchar contra el moro y a través del camino de Santiago que se transforma en un itinerario de mercado, de arte y civilización. En los puentes del camino, en sus hospederías, se encuentran los viajeros, los mercaderes, los peregrinos, y así se hace un

Castilla sigue una política expansiva y se extiende desde el Atlántico hasta el Mediterráneo. Los reinos de Taifa (los reinos musulmanes que son reinos independientes, después de la desintegración del califato de Córdoba) pagan impuestos al reino de Castilla. El hijo del rey Fernando, Alfonso VI, siguió una política expansiva y luchó contra los musulmanes.

En Cataluña, los catalanes, es la primera vez que empiezan a tener una clara autoconciencia de que forman una comunidad con sus propias características.

En Aragón, el primer cuarto del siglo XI, en las zonas colindantes con la frontera catalana y en el viejo Aragón empieza a aparecer la influencia Lombarda. Pero en el último cuarto del siglo observamos asimismo la influencia franca.

<sup>85</sup> Wettstein considera la tradición mozárabe muy importante para la formación de la pintura románica en España. Habla sobre un “*dualismo español*” hispano-árabe (cristiano-musulmán) evidente en los talleres de León y Jaca. Dice que la influencia bizantina se transformó por elementos musulmanes y mozárabes. Wettstein, Janine, “La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes comparatives II”, Droz, Geneve 1978, pág.133.

<sup>86</sup> Focillon, Henri, “La escultura Románica, Investigaciones sobre la historia de las formas”, Akal (1ª ed. 1931, France), Madrid 1987, pág. 20.

<sup>87</sup> El espíritu de la reforma de Cluny estaba “[...] condicionado por representaciones ascéticas, apocalípticas, demoníacas y diabólicas”. Weisbach, Werner, “Reforma Religiosa y Arte Medieval”, Espasa Calpe, Madrid 1949, pág.203.

intercambio de información y de civilización que trae cambios en los viejos modos de ser.

Las formas culturales tradicionales hispánicas cambian. La adopción del rito romano trajo consigo el cambio de letra en los libros litúrgicos. La letra visigoda o toledana fue sustituida por la carolina, los libros litúrgicos mozárabes quedaron totalmente en desuso y la literatura del siglo XI tuvo que ser reescrita. El gusto artístico cambia. La manera de construir mozárabe se abandona y los templos se construyen al modo principalmente de los franceses y, en los condados mediterráneos, de los lombardos. Se exigen espacios más amplios y tipologías arquitectónicas más nobles. El llamado primer estilo románico penetra en los reinos peninsulares, para desarrollarse plenamente durante el siglo XII. Es el principio del románico en el arte, y el reino de Navarra es el primero que conoce estos cambios y los transmite a toda España. Arquitectura y escultura se renuevan. Empieza a dominar un figurativismo narrativo que no existía antes. Se evidencian corrientes ultramontanas.

## **2.4 Los Siglos XII y XIII.**

### **2.4.1 Siglo XII.**

Durante el siglo XII se forman los ideales de la reconquista<sup>88</sup>. En el campo de las artes, el siglo XII, es el siglo del pleno desarrollo del románico.

Una figura que destaca en el arte del siglo XII, es Ramón, el obispo de Roda-Barbastro, que parece que promovió mucho las artes. El obispo, que vivió en el Mediodía francés y viajó a Italia, al volver de nuevo a tierras hispánicas, quiso remedar en su zona de influencia las decoraciones murales que vio en el Mediodía francés y en la Toscana. Así, vemos en el valle de Boí, una nueva corriente pictórica que se expresa en la capilla de San Agustín en Roda d'Isábena (333-339). En esta iglesia y en las iglesias de Santa María (257-259, 261,262) y de Sant Climent de Taüll (248-255, 260) observamos un estilo de pintura que resultará dominante. Influencias de este estilo vemos en las decoraciones de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo 369-374, en San Baudilio de Casillas de Berlanga 349-353, en los fragmentos de Tubilla de Agua y San Martín de Elines, 375. La nueva tendencia pictórica parece que proviene de la influencia de una fuerte tradición, no periférica, y que se expande también por tierras de Castilla<sup>89</sup> (Segovia, Soria, Santander, Burgos). Las iglesias que hemos mencionado pertenecen a una zona de influencia aragonesa<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> En el siglo XII empieza una lucha de los musulmanes almorávides, pueblo del Sahara, contra los cristianos. Los almorávides y después los almohades son una fuerza unificadora de al-Andalus bastante fanática frente a los cristianos. En esta época se extienden entre los castellanos los ideales de las cruzadas y desde este siglo el Papa influye decisivamente en los acontecimientos de España.

<sup>89</sup> Pero el reino de Castilla después de la muerte de Alfonso VII, hijo de Doña Urraca, se desintegra. Este hecho se debe a varios problemas que empezaron a aparecer en el reino. Entre ellos los más importantes eran la reivindicación de la independencia de parte del condado de Portugal, de Galicia y de León.

<sup>90</sup> El reino de Aragón juega un papel muy importante en la historia del siglo XII. Aragón, con la ayuda de sus aliados, como los nobles francos de los Pirineos y caballeros de las órdenes militares de Palestina, conquistó por fin Zaragoza (1118).

No es fácil de explicar la razón y la manera de la difusión de una manera estilística. Suponemos que el rey<sup>91</sup> creó las condiciones que posibilitaron su expansión. Puede pensarse entonces que el círculo cortesano fue el que propició, directa o indirectamente, la expansión del nuevo modo estilístico relacionado de alguna manera con talleres franceses o italianos. El rey aragonés tenía relaciones con las tierras del otro lado de los Pirineos. El rey encontraba aliados entre los franceses y los catalanes. También sabemos que los artistas de la época, están viajando y trabajan donde les llaman. Sin embargo, hay que tener en cuenta por lo menos otras dos importantes vías de penetración:

1) la que surge de las relaciones de los monasterios aragoneses con los borgoñeses<sup>92</sup>. Un ejemplo son los murales de la iglesia baja del monasterio de San Juan de la Peña (340,340a), monasterio que tuvo relaciones con Cluny. En la pintura de esta iglesia, el modo de entender los pliegues según esquemas geometrizarantes se parece a los murales de la capilla Berzé-la-Ville<sup>93</sup> (il.33).

---

El reino de Aragón debe su existencia en parte al apoyo de los catalanes. Catalanes y aragoneses se ponen de acuerdo y los dos reinos se unen bajo el mismo régimen, manteniendo cada uno su autonomía. Pero en este camino, existe, por una parte, la influencia de los franceses sobre los catalanes y, por otra, la influencia del Papa que está nutriendo esta colaboración. Por eso Ramón Berenguer IV, evita llamarse rey de Cataluña o Aragón y prefiere un título más moderado: el de príncipe. Esta política de coexistencia pacífica proviene de los condados catalanes.

El reino catalano-aragonés puso tres metas: la reconquista, la expansión hacia el Mediterráneo y la expansión hacia la Francia del sur, que ahora es ya un centro de mercado muy rico, el centro donde se une el mercado del Atlántico y del Mediterráneo.

Esta tercera meta se consigue con la boda de Ramón Berenguer III con la princesa Dulqueria de Provenza. Al final, en la Francia del Sur, muchos príncipes de Languedoc reconocen la hegemonía de Barcelona.

<sup>91</sup>Alfonso I de Aragón, tras su matrimonio con Doña Urraca, se convirtió en rey de Castilla y León, llegando a titularse *imperator*.

<sup>92</sup>Una característica de las obras de arte borgoñonas "*Lo diabólico y el mal se manifiestan en una movilidad brusca [...]*". Weisbach, Werner, "Reforma Religiosa y Arte Medieval", Espasa Calpe, Madrid 1949, pág.156.

<sup>93</sup>"Con respecto a la filiación de los murales de Berzé-la-Ville destacan tres corrientes críticas: la que relaciona las pinturas con el bizantinismo mediterráneo a través de las realizaciones artísticas de Montecassino (opción defendida principalmente por G.de Francovich [...]); la que considera que el acusado bizantinismo de los murales se debe al conocimiento de mosaicos y frescos romanos, tesis mantenida principalmente por E.Grabar y C.Nordenfalk [...]; y la que enraíza el conocimiento denotado en Berzé-la-Ville con la tradición bizantina áulica de talleres otomanos, posición mantenida, entre otros por J.Wettstein [...]. A.Grabar cree que los murales pueden fecharse en la segunda mitad del siglo XII, pero parece unánime la creencia de que son obras de principios del siglo XII". Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 60, nota 43.



Il.33. Martirio de Saint Laurent, Berzé-la-Ville.



Il.33a Martirio de Saint Blaise, Berzé-la-Ville.

2) la del Camino de Santiago que atraviesa los Pirineos por varios puntos. La ruta de Santiago era muy importante. El peregrinaje era el fenómeno social más internacional de la época. Los Pirineos no son un impedimento para los artistas, ni para la circulación de los manuscritos. Sabemos que los manuscritos mozárabes influyeron en el arte del sudoeste francés. En el camino se encuentran la iglesia de Navasa, la de Bagüés 323-332, de Ruesta 342-348, de San Juan de Uncastillo, San Pedro de Arlanza, San Isidoro de León 355-368.

En general podemos decir que los murales románicos castellanos tienen más vínculos con la pintura francesa y los aragoneses con la italiana.

Juan Cirlot dice:

*“Tal vez una de las características más importantes y menos observadas del estilo románico sea su poder de síntesis. Influencias orientales, que penetran hasta lo sumerio, según la obra de Jurgis Baltrusaitis, Art sumérien, art roman, y que penetraron en Europa a través de Armenia y Capadocia (il.31,32); herencias coptas que se prueban con la afinidad entre los frescos románicos y los muy anteriores de Bawit; presión de la gran cultura bizantina, en particular de su versión italiana, actuando hacia el interior de Francia y España; reminiscencias de la Antigüedad clásica, directas o demandas del renacimiento carolingio. Y lo que es más*



*aún: ornamentalismo celtogermánico uniéndose íntimamente al resurgir de la gran escultura para embellecer las estructuras arquitectónicas, la pintura mural y de códices, y los productos de las artes aplicadas”<sup>94</sup>.*



Il.31 Magos, Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.



Il. 32 Flogoceil, Capilla de Göreme 19, Elmali Kilise.

Santiago Sebastián López hablando sobre el problema de la complejidad del origen del arte románico dice que las fuentes del arte románico

*“[...] son incoherentes y contradictorias, así que la iconografía no presenta unidad y no es de extrañar que una escena aparezca de dos formas diferentes al menos”<sup>95</sup>.*

<sup>94</sup> Cirlot, Juan Eduardo, “El espíritu abstracto”, Editorial Labor, Barcelona 1993, pág.129.

<sup>95</sup> López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.92.

En la iconografía románica vemos influencias de lo musulmán y de Oriente a través de la cultura paleocristiana del Norte de África “[...] arrasada por los agarenos y cuyas relaciones con la España romana y visigoda parecen positivamente establecidas”<sup>96</sup>.

Las similitudes con el arte de Capadocia son conocidas. Según André Grabar “[...] este arte griego de Capadocia tiene a menudo extraordinarias afinidades con la pintura románica [...]”<sup>97</sup>.

El período central de la producción pictórica románica es el siglo XII y, especialmente, la primera mitad del mismo. De todas maneras, las muestras de la pintura mural románica que se conservan (aparte de las que encontramos en Cataluña) no son muchas. De la segunda mitad se conservan escasos conjuntos pictóricos como en San Pelayo de Perazancas 379-380 (Castilla) y en Ruesta y Navasa (Aragón).

### 2.4.2. El Siglo XIII.

Sobre el siglo XIII<sup>98</sup> Sureda dice:

*“La pintura aragonesa del siglo XIII no tiene una difusión ligada tan claramente a acontecimientos sociales o religiosos como había manifestado la del siglo XII, ni tampoco puede identificarse con la voluntad personal de*

<sup>96</sup> Lafuente Ferrari, Enrique, “Breve Historia de la Pintura Española”, Akal, Madrid 1987, pág. 40.

<sup>97</sup> André Grabar caracteriza el arte de Capadocia “[...] rústico y de un nivel social bastante modesto, en el que una obra de arte se consideraba fácilmente que poseía funciones mágicas, donde las leyendas populares tenían eco en la iconografía y los demonios eran frecuentemente representados pictóricamente [...]”. Grabar, André, “Byzantium”, Byzantine Art in the middle ages, Methuen (1ª ed.1963), London 1966.

<sup>98</sup> En este período, los catalanes después de haber sido derrotados por los francos (1213), abandonan la idea de conquistar el Languedoc. Pero fomentan los lazos mercantiles y culturales con esta región. Al mismo tiempo, se abren hacia el Oriente. Los comerciantes de Barcelona transportan especies a Oriente: Alejandría, Rodas, Constantinopla. Más tarde, sobre todo a finales del siglo XIII, el interés de Cataluña por Oriente aumenta. En 1282, los Aragoneses conquistan Sicilia. Y cuando los cruzados francos entran en Cataluña, sufren una gran derrota.

En este siglo, en la vida religiosa destaca la figura del monje benedictino. La vida ciudadana concibe la figura del monje de forma diferente. Varias corrientes, como el catarismo, influyen en esto: “La figura del monje sedentario del claustro, que copiaba los manuscritos, del obediencial que trabajaba la tierra o del monje preocupado por la gerencia del monasterio, quedaban alejadas de las nuevas exigencias ciudadanas, tal como habían comprendido ya corrientes heterodoxas como el valdismo, el catarismo o las llamadas herejías populares”. [Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, pág. 29]. La reforma cisterciense tampoco responde a las nuevas necesidades. A partir de principios del siglo XIII, los monjes dejan de ser el único cuerpo espiritual y litúrgico de la sociedad, y se convierten simplemente en una de las numerosas secciones de la Iglesia centralizada, junto con la curia romana, los canónigos, los frailes, los teólogos y otros. La creación de la cultura pasó poco a poco de los monasterios a las universidades. Aparece “[...] una voluntad de crear una empresa cultural secularizada, directamente relacionada con el poder real, y que las clases sociales imponían sus modos expresivos ante la rigidez de la tradición culta”. [Sureda, opus cit. pág. 29]. Alfonso X, “el rey sabio”, sabe reunir en Toledo sabios cristianos, hebreos y musulmanes y dar a sus reinos libros de los buenos filósofos y probados, traducciones científicas, códigos legales, libros de historia y aún recreativos.

*determinados patrocinadores, si se exceptúa el caso de la decoración del monasterio de Sigüenza”<sup>99</sup>.*



Il.34 Ángel enseñando las labores del campo a Adán y Eva, sala capitular, Monasterio de Sigüenza.

Las pinturas de este monasterio (il.34), que se deben al patronazgo real, tienen relación con los mosaicos de Cefalú (il.18) o Monreale (il.19) y están hechas por un pintor que algunos consideran que es de procedencia inglesa, aunque esto tampoco resulta evidente. En la Biblia de Winchester vemos similitudes pictóricas. La presencia de este maestro o un grupo de ellos, influye en el arte aragonés de la época.

La corriente tardorrománica bizantinizante, que se expresa en Sigüenza hacia 1200, la observamos en la zona catalana, en la pintura sobre tabla (frontales de Orellá, Baltarga etc) y en Navarra.

---

<sup>99</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 51.

Los murales castellanos, en general, no responden a fórmulas renovadoras. Hay murales castellanos de finales del siglo XII que siguen las fórmulas tradicionales, como los de San Justo de Segovia (376-378). Influencias de Sigüenza vemos sólo en la decoración de San Pedro de Arlanza. La falta de suficientes testimonios no nos permite saber si en Castilla - León, Aragón, Navarra, o Galicia existieron otras corrientes pictóricas.

Decoraciones románicas tardías, que muestran las fórmulas del Románico pleno, encontramos en Vio, Villamiana, en la cripta de Roda de Isábena en Aragón y en San Clemente de Segovia.

Pero los tiempos cambian. Cambia también la religiosidad y el modo con que el hombre se concibe a sí mismo en el mundo. La temporalización y la humanización de lo divino, no necesitan ya las imágenes del Románico que representan lo absoluto. Pasamos a un nuevo sistema iconográfico y estético: el Gótico. Una verdadera renovación constructiva, primero en la Francia del sur, a finales del siglo XII, y aparece en España en el segundo cuarto del siglo XIII.

## 2.5 El caso de Cataluña.

La muestra pictórica románica en Cataluña<sup>100</sup> es mucho más abundante que en otros reinos hispánicos cristianos.

En Cataluña, por un lado, tenemos influencias mozárabes: por ejemplo Sant Joan de Boí (263, 264) y Esterri de Cardós (apreciables de manera especial en el tratamiento de los rasgos faciales, 294, 295) e influencias bizantinas a través del “tamiz italiano” en Sant Quirze de Pedret (227-233) y Sant Climent de Taüll (248-255, 260). Las decoraciones de estas dos iglesias son dos focos alrededor de los cuales se formaron distintos círculos estilísticos. Casi paralelamente a estas corrientes italianizantes, se introducen otras corrientes francesas, de raíz más clásica y de concepción menos monumentalista (Sant Pere de La Seu d’ Urgell, 265 y pinturas de Osormort 266-268 y su círculo)<sup>101</sup>.

### 2.5.1 Secuencia protorrománica.

La pintura de la secuencia protorrománica de España, surge de una tradición pictórica casi totalmente desconocida para nosotros. Es posible que el conjunto mural de

<sup>100</sup> En los condados catalanes incorporados al Imperio de Carlomagno, se crea una sociedad diferente, de asturianos, musulmanes y mozárabes. Los factores que contribuyen a ello son: La colonización agrícola de la región, la estructura fuerte de las relaciones de sumisión sobre las cuales se basa el proceso de producción, la influencia ideológica que ejercen los monasterios de la Francia del sur y la dependencia de Cataluña de Roma. Los condados catalanes siguen los ritmos franceses de desarrollo durante dos siglos, y al mismo tiempo, tenían que responder a los ataques musulmanes.

<sup>101</sup> Pijoan dice que “*Lo sorprendente es que cuanto más se distingue de elementos importados, sean formas mozárabes, sean estilos franceses, sean coloridos italianos, más catalanas y autóctonas quedan aquellas pinturas*”. Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en Summa Artis, Historia General del Arte, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, pág. 523.

la iglesia de Campdevanol<sup>102</sup> (il.35) tenga relación con la escultura en relieve y los manuscritos merovingios, así como con la miniatura mozárabe.



Il. 35 Croquis de las desaparecidas pinturas de Campdevánol.

Las pinturas de la secuencia protorrománica de Cataluña, de difícil filiación y datación, son las pinturas de Terrassa, las primitivas de Sant Quirze de Pedret, las de Marmellar, las del Santo Sepulcro de Olérdola, las de la iglesia del castillo de Calafell y las del ábside de Sant Cerní de Nagol. De las obras mencionadas, sólo dos dan muestra de un acusado modo de hacer arcaico: las de Marmellar (arquitectura lombarda, primera mitad del siglo XI) y las de Sant Quirze de Pedret (primera mitad del siglo XI) (il.36).



Il.36 Ábside central, San Quirze de Pedret.



Il. 37 Ábside de Santa María de Terrassa.

En Terrassa, en las pinturas de más calidad, las del ábside de Santa María (il.37), se hacen evidentes cierta influencia mozárabe y un tratamiento del rostro y del cabello no lejano del de Sant Joan de Boí.

<sup>102</sup> Del siglo IX o X. Tenemos sólo una copia de acuarela de su descubridor.

### 2.5.2 Secuencia altorrománica.

En la secuencia altorrománica no se evidencia la tradición formal de la protorrománica sino una “mutación”<sup>103</sup>. De “mutación” también hablan José Gudiol Ricart y Cook. Ellos hablan de un cambio “radical y preciso”<sup>104</sup> en la pintura, que tuvo lugar en el último cuarto del siglo XI y cambió radicalmente la pintura arcaica. Este cambio, según Cook, es probable que se produjera por la influencia de pintores que vinieron a la Península Ibérica desde fuera.

En general, Cook y Gudiol Ricart intentan escribir la historia de la pintura románica, según los “maestros”, es decir pintores que dejaron su huella a través de su obra, e influyeron en la pintura de otros conjuntos pictóricos. Según ellos, entonces, el primer cambio “radical” de la pintura románica que tuvo lugar antes del año 1100 es realizado por dos pintores que vinieron a la península, el Maestro de Boí y el Maestro de Pedret.

Joan Sureda dice que

*“[...] los murales y las tablas altorrománicas no son producto de los murales protorrománicos: aparecen de la conjunción de la tradición miniaturista mozárabe, en una primera etapa, con corrientes italianas, de acusada carga bizantinizante, y francesas. Sólo en el modo secundario puede hallarse cierta conexión formal con las obras protorrománicas”*<sup>105</sup>.

Janine Wettstein intentando explicar las razones de la unificación estilística de la pintura románica en España dice que muchos historiadores como Grabar y Demus derivan el efecto a

*“[...] una nueva corriente de bizantinismo hacia todos los países occidentales y aligerando así las particularidades regionales. MM. Gudiol y Ainaud lo atribuyen al nomadismo de los fresquistas [...]”*<sup>106</sup>.

Sureda clasifica las obras románicas de modo diferente que Cook y Gudiol Ricart. Para él,

*“Cinco son los modos básicos que estructuran la secuencia altorrománica: 1) el dominante, con dos círculos claramente diferenciados en el caso de la pintura mural y de influencia primordialmente italianizante; 2) el secundario, de tradición mozárabe y relacionado con corrientes francesas; 3) el marginal, de carácter primitivista, centrado en el Rosellón; 4) el ecléctico, definible en torno a la decoración de las iglesias andorranas, y 5) el popular”*<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 218.

<sup>104</sup> Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, “Pintura e Imaginería Románicas”, en *Ars Hispaniae, Historia Universal del ArteHispanico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, pág.25.

<sup>105</sup> Sureda, opus cit. pág. 218.

<sup>106</sup> Wettstein, Janine, “La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes comparatives II”, Droz, Geneve 1978, pág.134.

<sup>107</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 219.



### 2.5.2.1 Modo dominante.

El modo dominante es el que paradigmatisa la pintura mural románica, desde finales del siglo XI hasta mediados del siglo siguiente. En éste, es evidente la tradición mozárabe y la influencia del bizantinismo italiano tiene una definición estilística propia. Este modo se refleja principalmente en dos círculos estilísticos: el de Pedret y el de los Maestros de Taüll.

En el **Círculo de Pedret** se incluyen las decoraciones de Sant Quirze de Pedret 227-233, Santa María d'Esterri d'Aneu 234-237, Sant Pere de Burgal 238-242, Sant Pere d'Ager 244, Sant Joan de Tredós 245, 246 y Saint Lizier 243 (desde finales del siglo XI hasta mediados del XII)<sup>108</sup>. El grupo de las pinturas mencionadas, especialmente las de Pedret, se relacionan con las de los fresquistas que a lo largo del siglo XI revitalizaron en el norte de Italia las fórmulas bizantinas, con la introducción de elementos de raigambre helénica y clásica.

En las obras que se han elegido como pertenecientes al Maestro de Pedret, observamos una relación que concierne más bien a la descripción de las formas que al estricto tratamiento que éstas reciben. El conjunto de Sant Quirze de Pedret es el que muestra la mayor calidad de todas las obras del círculo.

Aparte de las obras mencionadas, pueden incluirse en este círculo otros conjuntos murales. Estos conjuntos se caracterizan por un tipo de pintura más popular, tal como se evidencia en los murales de Baiasca 247 y en otros, del modelo ecléctico, donde los ecos se hacen mucho más lejanos (Aineto, Estaon 291-293, Orcau 298-301, Sorpe 302-305, Argolell 290).

Las pinturas **Sant Climent de Taüll** 248-255, 260, pertenecen al segundo cuarto del siglo XII. En esta iglesia se nota la presencia de dos pintores, uno, el maestro experto, que pinta a Cristo y el apostolado y otro menor que, bajo las órdenes del maestro y seguramente según su dibujo, pintó los evangelistas, los querubines y serafines y los detalles arquitectónicos.

El Maestro de Taüll es un fresquista muy hábil. Su pintura se relaciona con los paradigmas lombardos de la época. En sus pinturas se denotan, raíces en la miniatura mozárabe que vemos principalmente en el grado de abstracción gráfica y préstamos bizantinos que vienen pasando por el filtro internacional.

Janine Wettstein dice:

*“En Cataluña, dentro de un terreno preparado desde mucho tiempo por los pintores mozárabes, asistimos a una verdadera creación indígena, y el mundo supernatural de Taüll, sus personajes graves y esquemáticos, no encuentran equivalente que en España”. Más abajo dice que sólo “[...] vagas comparaciones con los prototipos orientales o con Cristo de Berzé-la-Ville [...]” podemos hacer.*

Frente a lo que pasó en Italia y Francia, “[...] la transformación de la pintura bizantina en Taüll ha sido mucho más radical [...]”, observa la escritora durante su

<sup>108</sup>Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 219.

comparación de los Pantocrátore de Berzé-la Ville, il.38, 39 (que proviene del prototipo bizantino constantinopolita del Pantocrátor en majestad, figura de carácter hierátiko, monumental), de Sant´Angelo de Formis, il.40 y el del Maestro de Taüll<sup>109</sup>, il.41.



Il.38 Cristo en Majestad, Berzé-la-Ville.



Il.39 Cabeza de Cristo (detalle).



Il.40 Cristo en Majestad, Sant´Angelo de Formis.



Il.41 Taüll, Sant Climent, Maestas Domini.

<sup>109</sup> Wettstein, Janine, "La fresque Romane, Italie-France-Espagne", Droz, Genève 1971, págs. 109, 110, 111.



Con la presencia del Maestro de Sant Climent se conectan la decoración de un pequeño ábside de la catedral de Roda d'Isábena, 333-339 y la del ábside mayor de Santa María de Taüll (257-259, 261,262).

### 2.5.2.2 Modo secundario (pintura mural).

La pintura mural perteneciente al modo secundario se caracteriza por tendencias francesas, con índices siempre de la tradición mozárabe. Al modo secundario pertenecen las obras del Maestro de Boí, de la Seu d'Urgell, del Maestro de Estavar y el círculo de Osormort<sup>110</sup>.

La iconografía de los frescos del **Maestro de Boí** 263,264, se relaciona con la Biblia de Roda, de mediados del siglo XI. Pero no se puede conseguir una base cierta de datación y filiación estilística. Parece que aquí trabajó más de un pintor. Hay diferencias entre el modo en que están pintados los juglares y la lapidación de San Esteban. Se cree que, por una parte, es evidente una raíz autóctona, que se ve en la anatomía y los rasgos faciales, y otra francesa, que es evidente en los pliegues y las vestimentas.

En la **Seu d'Urgell** 265, la línea está tratada a menudo con gran sentido caligráfico. El tratamiento de los pliegues, en algunos casos, está muy cerca del de los de Santa María de Taüll. Tenemos la impresión que el pintor domina los efectos espaciales.

Con las pinturas de la Seu d'Urgell se relaciona el **Maestro de Estavar** (mediados del siglo XII).

En Cataluña se observa una corriente francesa alejada del bizantinismo. Las pinturas murales del **círculo de Osormort** son las pinturas murales que muestran la mayor relación con la pintura románica francesa y están hechas por el llamado Maestro de Osormort 266-268. Parece que corresponden a la misma corriente estilística que los murales de la cripta de Saint Savin-sur-Gartempe. Con la decoración de la iglesia de Saint-Savin se relacionan las decoraciones de las iglesias de Sant Martí del Brull 269, de Sant Joan de Bellcaire y de Sant Esteve de Marenjá. Y más que las pinturas catalanas se relacionan las decoraciones de la iglesia aragonesa de Bagüés 323-332.

### 2.5.2.3 Modo marginal.

Al modo marginal pertenecen decoraciones pictóricas que se caracterizan por sus peculiares formalizaciones y por un dibujo extremadamente lineal, combinado con un cierto monumentalismo bizantinizante.

---

<sup>110</sup> Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 226.

En el modo marginal, distinguimos los tres siguientes círculos:

Las obras que pertenecen al **círculo de Cases Noves**, presentan un alto grado de arcaísmo. Se relacionan con un sólo maestro y con ciertos manuscritos: los *Beati* de Gerona y de la Seu d'Urgell<sup>111</sup>. A él pertenecen la decoración absidal de Cases Noves, 270, y una Crucifixión hallada en Sant Andreu de Sureda, 271.

Al **círculo de Fenollar**, pertenecen las pinturas de Sant Martí de Fenollar 273-276 y las de la iglesia de La Clusa 277, 278. Estas pinturas se alejan más del bizantinismo y presentan características orientales. Se caracterizan por un cierto brutalismo, y una cierta tosquedad.

El pintor de los murales de Santa María de Mur 280-283, tiene relación con el círculo de Fenollar. El conjunto de estos murales está relacionado estilísticamente, con los frescos de una de las capillas laterales del monasterio de Arlés (Vallespir) que deben fecharse alrededor de 1157. El pintor de las pinturas de Mur está influido por la magnificencia de las obras bizantinas. El tratamiento del color y de la línea por este pintor es excepcional.

Al **círculo de Cardona**, pertenecen la decoración de Sant Martí Sescorts 284-287, el atrio de Sant Vicenç de Cardona, la cabecera de la parroquial de Polinyá, y la decoración del crucero y de los ábsides laterales de la iglesia de Santa María de Barberá.

#### 2.5.2.4 Modo ecléctico.

Existen también los pintores de segundo o tercer orden, que eligen los rasgos más característicos de la pintura de los grandes maestros, como los de Taüll, del círculo de Pedret y de Sant Pere de La Seu d'Urgell<sup>112</sup>. El resultado son las formas eclécticas, alejadas de las nuevas corrientes estilísticas.

Este tipo de obras se encuentran por toda Cataluña, pero más en Andorra, a donde pertenecen los siguientes grupos de obras:

El grupo del **círculo de Santa Coloma**. A este círculo pertenecen las iglesias de Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters 311, 312, Sant Romá les Bons 308-310 y Anyós. Data del tercer cuarto del siglo XII.

El **Maestro de la Cortinada** 313, 314, un pintor ecléctico y popular. Sus obras pertenecen a finales del siglo XII. Presentan afinidades estilísticas con los murales de Sant Pere de La Seu d'Urgell, pero sin tener la misma calidad.

<sup>111</sup> Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 258.

<sup>112</sup> Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 237.

### 2.5.2.5 Modo popular.

Al modo popular pertenecen las obras que no muestran influencia directa de los grandes maestros. Este modo se caracteriza por un primitivismo, y la marcada influencia de la tradición mozárabe evidente en su linealismo.

Al modo popular pertenecen el Maestro del Juicio Final y el Maestro de Baltarga.

Lo más probable sobre el **Maestro del Juicio Final** es que no se trate de un sólo individuo. A este maestro (un pintor itinerante) se le otorgan la decoración de los muros de Santa María de Taüll 318-320, la de los ábsides de Sant Climent 321, la decoración de la iglesia de Susín 341, al norte de Huesca, de la parroquial de Surp 315, y del frontal de Vió. El estilo de este pintor recuerda, aunque sea sólo en su concepto, las realizaciones escultóricas del Valle de Arán. Su dibujo es expresivo, rudo y lineal y utiliza una gama cromática oscura a base de tierras. Las pinturas del Maestro del Juicio Final son posteriores a las decoraciones principales de los templos de Taüll. En el Surp los cánones estéticos varían y en Susín la calidad desciende.

El **Maestro de Baltarga** pertenece a una corriente linealista popular, que tiene relaciones con la miniatura (decoración de Santa María de València d'Aneu, 316).

### 2.5.3 Secuencia tardorrománica.

El periodo de los últimos años del siglo XII hasta fines del siglo XIII, es un periodo de transformaciones sociales. Por eso el arte de la época presenta una gran complejidad de lectura. Pero a pesar de que es una época de cambios, Sureda dice:

*“[...] en el campo pictórico esta transición representa más una perduración tanto de conceptos como de formalizaciones románicas que la incorporación de la nueva cosmovisión gótica”<sup>113</sup>.*

Sureda distingue claramente en este periodo una secuencia tardorrománica y una protogótica y reconoce que en algunas de estas obras se encuentran ya interpretaciones iconográficas o estilísticas que serán propias de la primera secuencia gótica. El periodo tardorrománico no está suficientemente estudiado.

Este periodo se corresponde con el reinado de Jaime I el Conquistador, un reinado de los más decisivos y prósperos de la Cataluña medieval. Es extraño entonces que un periodo de expansión y prosperidad no se corresponda con una época de actividad artística floreciente. Esto lo explica Sureda diciendo que es un periodo inquieto *“que dificulta la adopción de los presupuestos góticos”<sup>114</sup>*. Las obras de este periodo no pertenecen a círculos cercanos a los centros de poder, sea éste político o religioso, y están más cerca del románico que del gótico.

<sup>113</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 245.

<sup>114</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 246.

En el tercer cuarto del siglo XII se produce en el ámbito andorrano un primer movimiento estilístico de carácter ecléctico, que en cierto modo anunciaba el agotamiento de las formalizaciones altorrománicas, principalmente en el campo de la pintura mural.

En una fecha posterior aparecen en tierras gerundenses y barcelonesas una serie de focos artísticos que vendrían a ser expresión recurrente de cierta consideración áulica de la forma. Como contrapartida a este fenómeno, hacia finales del siglo XII se inicia en el campo de la pintura sobre tabla una producción ajena a la tradición autóctona con ascendencia bizantina. Elementos góticos vemos sólo en la segunda mitad del siglo XIII en el círculo de obras centradas en torno al frontal de San Miquel de Soriguerola. También por estas fechas o posteriormente en tierras ilerenses se desarrolla otra corriente caracterizada por la utilización de fondos estucados, y aparecen obras alejadas de carácter popular propio.

La secuencia tardorrománica se puede estructurar en cuatro modos básicos que vienen definidos más bien por la pintura mobiliar.

### 2.5.3.1 Modo dominante.

El modo dominante presenta un mayor grado de intersección entre la secuencia altorrománica y la protogótica. Este modo incluye dos círculos; el ilerense o taller de Lérida y el nord-barcelonés o del Maestro de Soriguerola.

Al **taller de Lérida** pertenecen los frontales de Betesa, Boí, Cardet, Chía, Estet, Taüll, Tresserres, Alós, Esterri de Cardós, Ginestarre de Cardós y Planés.

En estas obras se observa un ritmo lineal. Aparecen también santos como tema central de las tablas, santos que sustituyen el tema de *Maiestas Mariae o la Maiestas Domini*. En uno de estos frontales (Chía) aparece el nombre del autor IOH(ANNE)S, algo nuevo, no habitual en la época románica, que nos indica una progresiva valoración del artista.

El frontal de Soriguerola (il.42) del **círculo de Soriguerola**, se propone como el frontal de mayor calidad o uno de los más representativos del modo dominante. A este círculo pertenecen también el baldaquino de Tost, las tablas laterales del altar de Toses, las tablas del Valle de Ribes y el frontal dedicado a San Cristóbal.

En el caso de la pintura mural existe una corriente estilística paralela, en los murales de El Bruc. Unas características que notamos en el círculo de Soriguerola, son líneas marcadas y una sutil y forzada curvatura de los cuerpos. El cabello se traza a través de rizos, de modo que se relaciona con la secuencia protogótica. También se observa un carácter narrativo en estas obras, así como la incorporación de elementos secundarios de definición ya gótica. El Maestro de Soriguerola como representante del tipo de pintura que cabalga entre lo románico y lo gótico, expresa ciertamente el paso hacia la nueva era pictórica.



Il.42 San Miquel, iglesia de San Miquel, Soriguerola, Gerona.

### 2.5.3.2 Modo secundario.

A finales del siglo XII y principios del siglo XIII, una corriente de bizantinismo llegó a la región catalana procedente de la Italia central. La figura se individualiza, y el color, con cuidadas matizaciones, pasa a ser elemento de gran importancia.

A este modo pertenecen los frontales de Orellá, y Baltarga, el Maestro del Lluçanes o de Lluça, el Maestro de Aviá, las tablas de Angostrina, el baldaquino de Benavent de la Conca, Ribesaltes, Sontang, Cruilles, La Llagona y Les Bons, y los murales de Fontclara, Vilanova de la Muga, Sant Feliu de Boada, Barberá y Rabós del Terri. Esta corriente se relaciona con el círculo de Sigena pero tiene una relación más evidente con la Biblia de Winchester.

Al Maestro de Lluçá (**Círculo de Lluçá**) (il.43), se le atribuyen un gran número de obras románicas (lo mismo sucede con el Maestro de Osormort), tan grande, que es singular en la historia de la pintura románica. Sureda dice que al círculo del Lluçanés pertenecen dos pintores de primer orden: El del frontal de Lluçá que probablemente pintó también el Cristo crucificado de la misma iglesia. Y el pintor del frontal de los

Arcángeles. Con ellos se relacionan el pintor del frontal de Solanllong, y los que ejecutaron los murales de la iglesia de Puigreig y el sepulcro de Sant Pau de Casserres.



Il. 43 Los siete dones del Espíritu Santo,  
lateral del altar, Monasterio de Santa  
María, Yuçá, Barcelona.

Al Maestro de Aviá (**Círculo de Aviá**), que hizo el antipedio de la iglesia de Santa María de Aviá, Gudiol lo considera sucesor del Maestro de Lluçanés. En este círculo destacan las tablas de Estet, Guils, La Tour de Querol, Sallagosa, Sant Romá de Vilá, Toses, Vidrá, Sant Llorenç, Mataplana y el frontal de Rotgers, que es de influencia italianizante.

### **2.5.3.3 Modo marginal.**

Al modo marginal pertenecen los murales de la región septentrional del Rosellón y la Cerdaña, y los de Caldegués, Angostrina e Isavarre. Sureda dice:

*“El modo marginal, como el popular, representa el agotamiento de las fórmulas románicas, la desconceptualización de las figuraciones, pero a la vez la introducción de elementos iconográficos extraños en el contexto románico”<sup>115</sup>.*

### **2.5.3.4 Modo popular.**

En el modo popular tenemos muy pocos ejemplos y muy diversos. A éste pertenecen los murales de Pedrinyá (aquí observamos el sentido de la perspectiva, y la cuidada interpretación de los elementos de la naturaleza), los murales de Sant Iscle de les Feixes, Montmeló, Sant Esteve d'Andorra, los del monasterio de la diócesis de Lérida y las representaciones de pintura mobiliar, como las de Mossoll y Pessonada.

---

<sup>115</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág.252.





### 3. MODOS CON LOS QUE BIZANCIO CONTACTABA CON EL RESTO DEL MUNDO Y VÍAS DE CONTACTO CON LA ESPAÑA ROMÁNICA.

En este capítulo estudiamos primero los modos con los que Bizancio contactaba con el resto del mundo. Comprenderemos así, cuán abierto era Bizancio al resto del mundo y qué probabilidades tenía su arte para difundirse.

Nos referimos asimismo a las vías de posible contacto de la España románica con Bizancio.

#### 3.1 El mundo occidental.

La influencia de la pintura bizantina pasa al mundo de Occidente principalmente a través de Italia. Sobre esta influencia hay contradicciones entre las opiniones de los estudiosos. Hay algunos que la niegan y otros, como el estudioso Labarte, que según Eug.Münz<sup>116</sup> “*veía por todos los lados la mano de artistas griegos*”. Münz dice que muchas veces los italianos, “[...] *obedeciendo a un patriotismo que les limitaba, negaban el papel que jugaron los artistas que venían de Oriente*”. El mismo autor busca los textos testimonio de la presencia de los artistas bizantinos en Europa Occidental del siglo V-XV. A través de ellos se ve que:

*“[...] la influencia bizantina fue más intermitente que constante y se ejercía por la acción personal de artistas instalados en Italia principalmente que a través de la importación de obras de arte”<sup>117</sup>.*

Münz no se basa en testimonios dudosos, como puede ser un epígrafe, sino que se basa en fuentes más seguras, como actas, etc.

##### 3.1.1 Italia.

Como hemos dicho, el arte bizantino pasa hacia el mundo occidental principalmente a través de Italia. No sería una exageración decir que desde el siglo VI hasta el XIII, Italia era una provincia del arte de Bizancio<sup>118</sup>. Por los testimonios encontrados, resulta que:

<sup>116</sup> Münz, Eug., “Les Artistes byzantins dans l’ Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIIe de la collection), 3me livraison, Mai 1893, pág.181.

<sup>117</sup> Münz, Eug., opus cit.182.

<sup>118</sup> Sobre el tema ver (Giannakópoulos) Γιαννακόπουλος, Κ.Ι., «Βυζαντινή Ανατολή και Λατινική Δύση, Δύο κόσμοι της Χριστιανοσύνης στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση», Εστία, Αθήνα 1966, pág.79.

*[...] colonias verdaderas de artistas bizantinos están fijadas en diversos puntos de Italia y que una larga serie de artistas aislados han trabajado o en Italia, o a este lado de las montañas”<sup>119</sup>.*

En sus monumentos de pintura y de mosaicos se perciben las características del arte bizantino. En el sur de Italia sobre todo, encontramos obras artísticas que tienen estilo puro bizantino. Recordemos los mosaicos y los murales de las iglesias de Ravena y de la Catedral del Monreale en Sicilia. Ravena se convierte en un centro cultural donde se puede estudiar la civilización bizantina y el derecho romano. A través de este centro, se estrechan las relaciones de Occidente con Constantinopla y se intensifica el interés por las letras griegas<sup>120</sup>.

Un papel muy importante para los lazos entre Occidente y Oriente juega Venecia. Desde tiempos inmemoriales Venecia poseía una colonia griega renombrada. A pesar de que tiene relaciones muy estrechas con los emperadores occidentales, parece que tiene relaciones más estrechas con Bizancio. Jugaba un papel de intermediario entre Oriente y Occidente. Sus dogas a mediados del siglo XI, mandaban a sus primogénitos a estudiar a Constantinopla.

Bizancio tiene muy estrechas relaciones sobre todo con el sur de Italia<sup>121</sup>. Había artistas bizantinos que no podemos negar que participaron en la ejecución de los mosaicos de San Marcos, hechos la segunda mitad del siglo XII y durante todo el XIII (el edificio es una copia de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla). En los Archivos Venecianos existe el nombre de un mosaísta “*Marcus Grecus Indriomeni, magister musilei*” que trabajó en Venecia el año 1153.

Manolis Chatzidakis dice que en San Marco

*“[...] se reconocen muestras del estilo pictórico de los Comnenos, pero se reconocen asimismo influencias occidentales, es decir de la pintura románica contemporánea. Parece que los artesanos griegos, con su larga estancia en Italia y su adaptación al gusto de la alta clientela -San Marcos es la ‘capilla’ del palacio del Dogo-, se habían poco a poco desconectado del arte de la capital”<sup>122</sup>.*

Merece la pena referirnos a las relaciones entre el sur de Italia y Bizancio a través de los siglos. En el siglo V el emperador Zénon (474-491), ordenó a artistas bizantinos a construir una iglesia y decorar otra en el Siponto de Italia<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> Münz, Eug., “Les Artistes byzantins dans l’ Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIe de la collection), 3me livraison, Mai 1893, pág.190.

<sup>120</sup> Sobre este tema ver Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, “Byzantine Civilization”, 1<sup>η</sup> εκδ 1933), pág 332.

<sup>121</sup> Ver (Chatzidakis) Χατζηδάκης, Μανόλης, «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Τόμος Θ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, págs.411-414.

<sup>122</sup> (Chatzidakis) Χατζηδάκης, Μανόλης, opus cit., pág.411.

<sup>123</sup> Münz, Eug., “Les Artistes byzantins dans l’ Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIe de la collection), 3me livraison, Mai 1893, pág.182.

En el siglo VI artistas italianos, después de haber vuelto de Constantinopla, trabajaron en el Monasterio del Monte Cassino y en el Monasterio de Squillace en Calabria. En los siglos VII, VIII y IX, la elección de una serie de Papas griegos y sirios atrajo a Roma a artistas bizantinos<sup>124</sup>.

En el período de los siglos IX y X, la influencia bizantina fue mayor. En Sicilia e Italia meridional, llegan olas de artistas de Constantinopla y lo mismo ocurre en Alemania. Según una tradición que se remonta al siglo X por lo menos, pero que ningún documento antiguo ha venido a corroborar, el dogo Pietro Orseolo había hecho venir de Constantinopla, en 977, arquitectos encargados de reconstruir la basílica de San Marcos.

En 1146, después de una expedición a Grecia, el rey Rugero II de Sicilia (1154) cautiva a un grupo de obreros griegos y los instala en Palermo<sup>125</sup>. A él, le interesaban los modos de la corte bizantina y por eso adopta sus formas artísticas. Así, construye la Capella Palatina (la decoración de murales empieza en 1143) y Cefalú (il.18) (la decoración de murales termina en 1148). La Martorana, está decorada bajo el patronato del Georgio de Antioquía, un almirante greco-sirio ortodoxo. Estas obras (con Cefalú como la más bizantina de todas) se conectan directamente con Constantinopla y son muy útiles como testimonios del arte que se hacía en la capital. Los talleres que trabajaron en estos monumentos eran griegos (tenemos el testimonio de las inscripciones). Estos monumentos

*“[...] representan un periodo de la pintura formal del arte de principios de siglo y del de la segunda mitad, porque en los mosaicos de Sicilia la pintura de los Comnenos se había ya liberado de la tradición del siglo XI y adquiere su propia fisionomía. Algo parecido representan en Grecia los murales de Agios Nikólaos Kasnitzi”<sup>126</sup> (fotos 74-93d).*

Otros monumentos relacionados con el arte bizantino es una basílica en la ciudad Aquileja, con murales de alta calidad, relacionados con Nerez y la basílica de Monreale fuera de Palermo, construida 40 años después.

### 3.1.2 Contactos de los bizantinos con el resto del mundo europeo.

En Francia, la influencia del arte bizantino es más indirecta y se hace sobre todo a través de Venecia<sup>127</sup>.

<sup>124</sup>Según Münz “[...] las relaciones entre los emperadores latinos y los griegos se explican por el conflicto de sus intereses en la Italia meridional”. Münz, Eug., opus cit. pág.183.

<sup>125</sup> Münz, Eug., opus cit. “Les Artistes byzantins dans l’Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIe de la collection), 3me libraison, Mai 1893, pág. 186.

<sup>126</sup>(Chatzidakis) Χατζηδάκης, Μανόλης, «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Τόμος Θ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, pág.412.

<sup>127</sup> Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>a</sup> ed.1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997, pág.335.

Pero observamos también la presencia de artistas bizantinos en tierras francesas. Según Eug. Münz, en Francia,

*“Unos años antes del segundo concilio de Limoges (1034), dos monjes del Monte de Sinai, Simeón y Cosmas, residen en Angoulême, esperando a que el conde Guillaume volviera de su peregrinaje a Tierra Santa. En 1040, el obispo de Toulón Deodatus, concede la iglesia de Auriol a una colonia de monjes griegos. [...] en 1070, el abad de Monte Cassino Didier (más tarde fue Papa bajo el nombre Victor III), llama de Constantinopla a toda una colonia de artistas, a los cuales confía los trabajos de decoración de su abadía”*<sup>128</sup>.

Otro ejemplo que nos muestra las complicadas vías de transmisión de las formas pictóricas y los intentos que se hacen para aclarar estas influencias, tenemos a través de las palabras de Joan Sureda. Recordemos que hablando sobre los murales de Berzé-la-Ville (obra de principios del siglo XII), destaca tres corrientes críticas:

*“[...] la que relaciona las pinturas con el bizantinismo mediterráneo a través de las realizaciones artísticas de Montecassino [...], la que considera que el acusado bizantinismo de los murales se debe al conocimiento de mosaicos y frescos romanos, [...] y la que enraíza el conocimiento denotado en Berzé-la-Ville con la tradición bizantina áulica de talleres otonianos [...]”*<sup>129</sup>.

Para los monjes irlandeses que tienen lazos con los Coptos de Egipto, el arte bizantino es conocido. Existen manuscritos donde se pueden observar directas o indirectas influencias bizantinas, como el llamado “Book of Kells”<sup>130</sup>(il.44). “Muchos de los monjes Irlandeses del siglo VII hablaban griego [...]”<sup>131</sup>.



Il.44 Retrato de San Marco o San Lucas, Fol,32V, Libro de Kells<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> Münz, Eug., “Les Artistes byzantins dans l’ Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIIe de la collection), 3me libraison, Mai 1893, pág.185.

<sup>129</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, nota 43, pág. 60.

<sup>130</sup> Sullivan, Edward, “The Book of Kells”, Studio Editions, London 1986.

<sup>131</sup> Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, “Byzantine Civilization”, 1<sup>η</sup> εκδ 1933), pág 332.

<sup>132</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

El contacto con Inglaterra probablemente se hace a través de Roma<sup>133</sup>. Existen intercambios entre Bizancio e Inglaterra, e influencias del arte bizantino en los murales y los manuscritos del arte de esta última<sup>134</sup>.

El arte Otoniano sigue al Carolingio e introduce elementos nuevos que provienen de fuentes cristianas romanas y bizantinas. Las ilustraciones de los Evangelios Otonianos siguen la tradición de los Evangelios Carolingios. El tipo del Cristo sin barba que vemos en los Evangelios Carolingios del siglo IX, se mantiene por los Otonianos. Pero el elemento nuevo que introducen los Otonianos, es la ilustración del Nuevo Testamento, ya que hasta entonces los Carolingios se limitaban a la ilustración del Antiguo Testamento. Se introducen entonces los ciclos de la vida de Cristo. Podemos imaginar que ya que no hay tradición de ilustraciones sobre el Nuevo Testamento, el espacio estaba más abierto a influencias.

El año 972 tuvo lugar la boda de la princesa bizantina Teofanó y las relaciones de los germanos con Bizancio se estrechan durante este periodo. Teofanó lleva consigo agregados griegos a la corte de Alemania. Los cronistas hablan con admiración de la riqueza de los regalos que ella trae a su marido. De 983 hasta 991, ella gobierna tomando la tutela de su hijo Otón III. Él, habla griego y está orgulloso de su descendencia bizantina. Todos los historiadores dicen que Otón II y Otón III adoptaron el lujo y los modos ceremoniales de los emperadores de Constantinopla. Otón III se califica de griego. Bajo su protección, muchos griegos van a Alemania. Monjes bizantinos se instalan en Reichenau, antes del fin del siglo X. El príncipe Grigorios, hermano de la princesa Teofanó, funda un monasterio en Burscheidt. El obispo Godehard de Hildesheim (+1038), hace el reglamento del “Xenodochium” donde podían pasar la noche los monjes griegos. Influencias bizantinas encontramos también durante el gobierno del emperador Enrique II el Santo (1002-1024), primo de Otón III<sup>135</sup>.

Trazos que muestran el paso de los artesanos bizantinos vemos en la rica decoración de la arquitectura románica alemana.

### 3.1.3 El mundo oriental.

Tenemos que ocuparnos aquí de una región que se encuentra en la parte oriental de Bizancio y que parece que influye en el arte románico. Se trata de Capadocia. En Asia,

---

-Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, págs. 68, 69, 524-526 (il. 45-49).

- Sullivan, Edward, “The Book of Kells”, Studio Editions, London 1986, lamina VII (il. 44).

<sup>133</sup>Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969 (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, “Byzantine Civilization”, 1ª εκδ 1933), pág 335.

<sup>134</sup> Sobre el tema ver también (Tsirópulos) Τσιρόπουλος, Κώστας, «Ρομανική Ζωγραφική, Βυζαντινή Ζωγραφική», Αστήρ, Αθήνα 1980, pág. 31.

<sup>135</sup> Ver Münz, Eug., “Les Artistes byzantins dans l’ Europe latine, du Ve au Xve siècle”, *Revue de l’Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36me Année. -5e Série., Tome IV, (XLIIe de la collection), 3me libraison, Mai 1893, pág.185.

*[...] los Turcos y los Árabes destruyeron la pintura bizantina”<sup>136</sup>*. Sólo tenemos la suerte del testimonio de las pinturas de Capadocia (desde el siglo IX hasta el XIII).

El arte de las provincias de Europa copiaba en realidad el arte de Constantinopla, pero a través de las pinturas de Capadocia (il.16, 17) notamos que las regiones situadas en la parte oriental del imperio siguen diferentes caminos y mantienen su propio lenguaje. El arte de Capadocia tiene características distintas. Algunas de ellas son autóctonas y otras son importadas. Una cierta elección de medios y de formas iconográficas se encuentra allí simultánea y sucesivamente. Se trata de pinturas rústicas, que provienen de un nivel social modesto. Este tipo de obra de arte, está fácilmente considerado que pudiera tener funciones mágicas. En su iconografía se reflejan leyendas populares y demonios. La pintura se aleja mucho más de los modelos clásicos de Constantinopla y su zona de influencia. El arte de Capadocia, a menudo, observamos que tiene similitudes importantes con la pintura románica, que es su contemporánea, o mejor, ligeramente tardía.

Asimismo, el arte de los cristianos de Egipto (Coptos) está conectado con el arte bizantino y también existen restos bizantinos en Palestina, Armenia, Georgia y la actual Jordania<sup>137</sup>.

### 3.1.4 La apertura de los bizantinos hacia los otros pueblos.

Los bizantinos, como descendientes cristianos del Imperio Romano de Oriente, se llaman Romeos, y llaman a Constantinopla “reina de las ciudades”. En la fantasía popular las regiones fuera del imperio nutrían monstruos y mitos, aunque en las fuentes que provienen del mundo de los intelectuales no existen fantasías de este tipo. Pero según los estudiosos Kazhdan y Epstein la sociedad es conservadora y esto lo muestra el modo con que los bizantinos hablan sobre los extranjeros: los bizantinos utilizan nombres de pueblos de la antigüedad para nombrar pueblos nuevos que aparecen en la región. Por ejemplo “*a los turcos los llaman persas*” y “*a los francos, escitas*”<sup>138</sup>. No muestran interés por los pueblos que no hablan griego. Sin embargo, el estudioso de la civilización bizantina Steven Runciman dice:

*“[...] a pesar de su orgullo espiritual y del difundido desprecio por los bárbaros, la civilización griega durante todas sus épocas era ecléctica. Como sus antepasados clásicos, los bizantinos eran preparados a recibir y adaptar conocimientos de los pueblos vecinos”<sup>139</sup>*.

<sup>136</sup> Grabar, André, “Byzantium”, Byzantine Art in the middle ages, Methuen (1ª ed. 63), London 1966, pág. 148.

<sup>137</sup> Sobre el tema ver (Chatzidakis) Χατζηδάκης, Μανόλης, «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Τόμος Θ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, pág.411.

<sup>138</sup> Sobre el tema ver Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11º και τον 12º αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1ª ed. 1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997 pág. 260.

<sup>139</sup> Runciman, Steven, «Η τελευταία βυζαντινή αναγέννηση», Δόμος (1ª ed. 1970, Cambridge University Press, Αθήνα 1991, pág.99.



De hecho el conservadurismo parece que ya está cambiado en el siglo XII. En este siglo, Bizancio está más abierto hacia los extranjeros. En el siglo XII aumentan los contactos comerciales, sociales y militares, y Bizancio se abre más hacia Occidente. Los “bárbaros” se diferencian entre ellos y están tratados como casos especiales. Pero en el fondo, el desprecio de los bizantinos hacia los extranjeros existe siempre. Las influencias del mundo exterior en Bizancio son más bien superficiales<sup>140</sup>, son muy limitadas y provienen sobre todo de Oriente. En el arte, la introducción en los murales, durante el siglo XI, del tipo de decoración llamado “pseudocúfico” que proviene de los árabes, es un ejemplo de esta influencia.

### **3.2 Modos y testimonios de contacto.**

#### **3.2.1 Iconoclastia, relaciones teológicas y peregrinaje.**

Durante la iconoclastia (segunda mitad del siglo VIII y primera mitad del siglo IX) se estropean muchos de los contactos que Bizancio tiene con Occidente. Sin embargo, en este periodo, la influencia bizantina se hace sobre todo a través de las partes griegas de Italia. Artistas bizantinos van hacia Occidente y trabajan allí. Muchos iconolátras monjes, pintores o simples creyentes llevan consigo manuscritos bizantinos a Occidente.

También empieza la polémica entre la cristiandad oriental y la occidental sobre el dogma<sup>141</sup>. El añadido de la frase “y del Hijo” (*Filioque*) en el Símbolo de la Creencia, se reconoce desde antes, pero se consagra en la misa de Roma en el siglo XI. La polémica sobre el dogma era en realidad una cuestión política. Pero esta polémica refleja diferentes valores culturales. El dogma de los latinos refleja una estructura feudal, una jerarquía de poder que desciende desde arriba hacia abajo. Esta jerarquía no existe en los orientales donde sólo el Padre ostenta el papel principal. Del Padre emanan el Hijo y el Espíritu Santo.

Otro modo de contacto muy importante es el peregrinaje hacia Tierra Santa. Un hilo de peregrinaje, conecta Tierra Santa con el gran centro del Occidente cristiano, Santiago de Compostela, pasando por el famoso “Camino de Santiago”. Entre otros, los peregrinos que vuelven a Occidente llevan consigo iconos, manuscritos y otros objetos religiosos.

#### **3.2.2 Manuscritos, tapices, objetos.**

La liberación que viene después de la iconoclastia cambia los modos de expresión. Es un periodo de experimentos. Hay mucha producción de manuscritos en el siglo IX:

<sup>140</sup> Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>α</sup> ed. 1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997, pág. 276.

<sup>141</sup> El Cisma entre la Iglesia occidental y la oriental fue en el año 1054.

Sobre las miniaturas de los manuscritos José Pijoan dice que es un “*arte erudito que recoge información de todas partes*”<sup>142</sup>.

Por otro lado, André Grabar<sup>143</sup> dice que:

*“[...] la ausencia de informaciones precisas sobre el origen de la inmensa mayoría de los manuscritos ilustrados griegos condena desde el principio todos los intentos de este tipo”.*

En Bizancio, hacia finales de los siglos XI y principio del XII hay una gran producción de libros ilustrados. Por tierras griegas y en las islas esta producción continúa durante todo el siglo XII.

En el siglo XII había por lo menos uno o varios talleres de manuscritos en la capital de Cataluña. Importantes miniaturas catalanas del siglo XII, vemos en el Salterio de la Biblioteca de Paris (il.45), producto de Gerona, en los códices conservados (il.46) del archivo de la catedral de Tortosa (con influencias mozárabes) y en el *Libro de los Feudos*, (il.47), compuesto por Ramón de Caldes.<sup>144</sup>



Il.45 Salterio de Gerona, Lat. 11550, Biblioteca Nacional de París.



Il.46 Miniatura de los códices del archivo de la catedral de Tortosa.



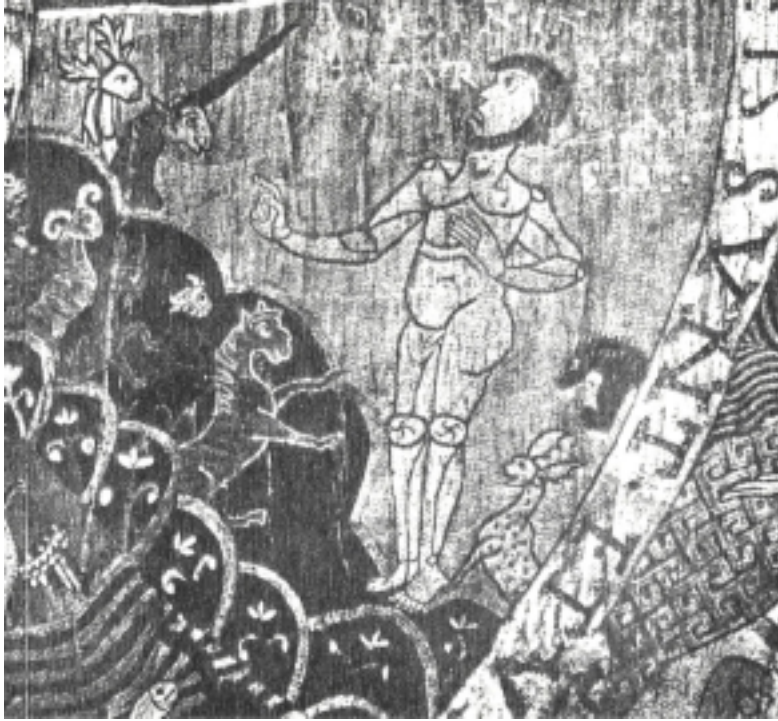
Il.47 Un casamiento feudal, miniatura del *Liber feudorum major*, Archivo municipal de Barcelona.

Los tapices muchas veces reproducen una realidad pictórica adaptada al modo que les permite el material específico. Un ejemplo muy interesante es el tapiz de Gerona (siglo XI) que vemos en las ilustraciones 48 y 49. Las escenas de la Creación del tapiz de Gerona proceden de las miniaturas de un manuscrito y se conectan también con miniaturas mozárabes e ilustraciones visigodas.

<sup>142</sup> Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, pág. 524.

<sup>143</sup> Grabar, André, “Byzantium”, *Byzantine Art in the middle ages*, Methuen (1ª ed. 63), London 1966, pág. 142.

<sup>144</sup> Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, pág. 525.



Il.48 Adán dando nombres a los animales, Tapiz de Gerona.



Il.49 Creación de Eva y Adán durmiendo de pie, Tapiz de Gerona.

Asimismo objetos portables de metal o de otros materiales que podían ser transportados por los comerciantes, peregrinos, monjes, cruzados etc. son transmisores de formas artísticas.

### 3.2.3 Letras.

En el campo de la literatura, las letras griegas influyen al Occidente del siglo XII. Algunos manuscritos griegos se traducen en Sicilia, y hay una divulgación en Europa de conocimientos científicos acumulados por los bizantinos<sup>145</sup>. Durante los siglos XI y XII los bizantinos empiezan a interesarse por las lenguas extranjeras. Pero a pesar de este interés, el idioma es siempre el mayor impedimento quizás para los intercambios y la mutua comprensión.

Por parte de los bizantinos hay un interés por obras de literatura extranjeras. Por parte de Occidente, los bizantinos son interesantes por sus escritos religiosos.

### 3.2.4 Ejército.

Un modo de contacto de los bizantinos con otros pueblos fue el ejército. Desde el siglo XI la variedad de los diferentes grupos que participan en el ejército bizantino se hace más grande. En el siglo XI, entre los mercenarios, encontramos a los escandinavos, y a los francos (normandos). Entre 1070-1080, el papel de los germanos es importante en el ejército. En el siglo XII hay mercenarios escandinavos y anglosajones más que otros<sup>146</sup>.

### 3.2.5 Bodas y diplomacia.

Como hemos dicho, en el siglo XII aumentan los contactos comerciales, sociales y militares, y Bizancio se abre más hacia el exterior. Bodas entre bizantinos y extranjeros empiezan a utilizarse como un buen instrumento para la diplomacia bizantina. Esto ocurre sobre todo hacia finales del siglo XI y durante todo el siglo XII. Parece que los prejuicios se superan. El interés por Bizancio, por parte de los occidentales, vuelve.

### 3.2.6 Conquistas y cruzadas.

La expansión de los Latinos a finales del siglo XI y XII, llevó a los Bizantinos a un contacto vital con Occidente. Los normandos entran en Grecia occidental. La conquista no duró mucho tiempo, pero algunos de sus soldados, posiblemente, ingresaron en el ejército bizantino<sup>147</sup>.

Las Cruzadas que empiezan en el siglo XI y terminan en el XIII son un modo de contacto importante entre el cristianismo occidental y el del Oriente.

<sup>145</sup> Sobre el tema ver Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>η</sup> ed. 1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997, pág. 279.

<sup>146</sup> Sobre el tema ver Kazhdan, Epstein, opus cit. pág. 266.

<sup>147</sup> Sobre el tema ver Kazhdan, Epstein, opus cit. pág. 267.

### 3.2.7 Comercio.

El intercambio de Bizancio con el resto del mundo a través del comercio es, probablemente, más directo que a través de la participación de los mercenarios en el ejército bizantino o a través de las conquistas. El comercio bizantino durante los siglos IX y X muestra un gran florecimiento. El centro del comercio bizantino es Constantinopla y un segundo centro es Tesalónica, la segunda ciudad de Bizancio que es asimismo un centro artístico. Desde los centros comerciales de Constantinopla y Alejandría se mueve el comercio de productos de lujo y sobre todo de telas de varios tipos de Oriente.

Durante los siglos XI y XII el comercio floreció en Occidente. En Bizancio, en ese mismo periodo, hay un flujo de mercancías y de peregrinos desde Occidente. Existen cada vez más extranjeros en las ciudades bizantinas durante ese período, por razones comerciales. Comerciantes árabes tienen sus propios barrios en Constantinopla y Tesalónica. La presencia de los comerciantes latinos es más fuerte sobre todo en Constantinopla. Pero la expansión de su influencia cultural sobre los bizantinos no es fácil de determinar.

Por parte de los comerciantes y artesanos bizantinos hay una especie de circunspección hacia los respectivos occidentales. Aunque sus derechos por parte del Estado no corren tanto peligro, frente a lo que ocurría con los militares extranjeros a los que el Estado claramente les concedía muchos privilegios. La circunspección deriva más hacia cuestiones culturales y religiosas.

### 3.4 Vías de posible contacto de la España románica con Bizancio.

En cuanto a España, no hay evidencias de contactos directos con Bizancio. Los contactos entre Bizancio y la España románica fueron sobre todo indirectos. La información que llegaba, lo hacía indirectamente a través del resto de Europa y sobre todo a través de los “filtros” de Italia y Francia<sup>148</sup>.

En la historia del Arte Románico se habla de afinidades estilísticas con la pintura románica franco-bizantina. También vemos ejemplos de murales que tienen relación con la tradición pictórica italobizantina. En Cataluña, por ejemplo, se observan influencias bizantinas a través del “tamiz italiano” en Sant Quirze de Pedret y Sant Climent de Taüll, mientras que influencias francobizantinas se observan, por ejemplo, en la pintura del Maestro de Boí.

Francia es un filtro de contacto con el mundo exterior muy importante. Las influencias que provienen de Francia, llegan a España de varios modos. A través de los monasterios que tienen contactos con los del sur de Francia, a través de lazos

<sup>148</sup> En cuanto a la influencia directa, tenemos la evidencia de Juan Pons y Massaveu, Secretario de la *Associació catalanista d'excursions científicas*, que en el Boletín de la Real Academia de San Fernando, describe el encuentro con una “curiosa” pintura mural bizantina en el ábside interior de la capilla del arruinado castillo de Marmellá. Intenta una descripción de la ornamentación y las figuras “rígidas y alargadas”. Por los restos de los materiales sospecha la presencia de una Panagía, según el rito bizantino, acompañada por dos ángeles. Se fecha hacia finales del siglo X, o comienzos del XI. Pons y Massaveu, Juan, “El descubrimiento de una pintura mural-bizantina”, en *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, Año VII, 1887, Tomo VII, Madrid, pág. 93.

matrimoniales (por ejemplo los lazos matrimoniales de Alfonso VI con este país), a través de los cruzados que vienen a la península a luchar contra el moro o a través del camino de Santiago que se transforma en un itinerario de mercado, de arte y civilización.

Santiago de Compostela es un centro de la Cristiandad, que visitaban peregrinos de todo el mundo cristiano a través del camino de Santiago. Es un camino que sirvió de conexión importante entre la península y el resto del mundo europeo y a través del cual penetraron en la península influencias de otras culturas. En los puentes del camino, en sus hospederías, se encuentran los viajeros, los mercaderes, los peregrinos, y así se produce un intercambio de información, de civilización. Este intercambio llevó consigo cambios en los viejos modos de ser.

Con la reforma de Cluny, la misa mozárabe se sustituye por la misa romana. La llegada de monjes cluniacenses y la difusión de los libros carolingios, fueron dos factores que contribuyeron a la creación de un gusto por el arte, que se satisfizo con la llegada a la península de artistas extranjeros, los cuales, a su vez, recibieron la influencia del arte local sobre todo de miniaturas y eborario.

Janine Wettstein considera la tradición mozárabe muy importante para la formación de la pintura románica en España. Habla sobre un “*dualismo español*” hispano-árabe (cristiano-musulmán) evidente en los talleres de León y Jaca. Dice que la influencia bizantina se transformó por elementos musulmanes y mozárabes<sup>149</sup>.

Cataluña tiene lazos más especiales con Oriente. Los monasterios catalanes tenían lazos estrechos con Monte Cassino de Italia. Cataluña se conecta a través de tierra o por mar con Roma o regiones bizantinas.

No hay que olvidar que las islas Baleares<sup>150</sup> fueron el último territorio bizantino (ocupadas por al-Andalus la primera década del siglo X), ya que en el territorio peninsular los bizantinos habían dominado en el sureste español, siglos antes. Bizancio era el último poder oriental que fue eliminado por los musulmanes cuando éstos comenzaron la conquista. Las islas Baleares durante su historia milenaria habían estado abiertas hacia Oriente.

Barcelona, en el siglo IX-X, se convierte en centro de comercio para los comerciantes sirios, armenios y griegos.

Sobre el peregrinaje Kostas Tsirópulos dice que:

<sup>149</sup>Wettstein, Janine, “La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes Comparatives II”, Droz, Genève 1978, pág. 133.

<sup>150</sup> La presencia de Bizancio en las islas, databa del año 534 y duró casi cuatro siglos. La cultura griega influyó así de modo directo en las Baleares, sobre todo a través del África Bizantina. Muestras de esta influencia son el culto de los mártires orientales y los mosaicos de las basílicas paleocristianas en las Baleares.

Otra cosa importante es que las islas Baleares eran un lugar de exilio para los condenados de Bizancio. Tenemos información de que se exiliaron allí el obispo Víctor de la Iglesia de Tunna, del África Proconsular (probablemente el año 555 d.C.) y los calumniadores de San Gregorio de Agrigento (que también fueron expulsados probablemente a la región de los vascos). Sobre el tema ver Amengual, Joser, “Las Baleares Bizantinas, ¿lugar de destierro?”, en AAVV, *Relaciones entre Penínsulas Ibérica y Griega, Relaciones inéditas entre España y Grecia*, Instituto Cultural “Reina Sofía”, Atenas 1986, págs.77-89.

*“Durante el siglo XI, la costumbre del peregrinaje es tan intensa y extensa que los Condes se ven obligados a prohibirlo”<sup>151</sup>.*

Santiago Sebastián López, hablando sobre el peregrinaje durante la Edad Media cita que muchos catalanes visitaron Palestina<sup>152</sup>. Un destino muy importante de los peregrinos era el Monasterio de Sinai.

Durante el siglo XII, Barcelona es el centro más grande de comercio en la España románica. Y respectivamente, en la ciudad catalana se encuentran vestigios de comerciantes de todo el mundo bizantino. Los iconos bizantinos son conocidos en tierras catalanas.

Otro modo de contacto de la España románica con el Oriente se realiza a través de los caballeros que pertenecían a las Órdenes de los Caballeros, que se fundan en el siglo XI y participan en las Cruzadas<sup>153</sup>. En el año 1204, después de la conquista de Constantinopla por los Francos, hay un traslado de bizantinos hacia Occidente. Manuscritos bizantinos se divulgan extensamente en esta época.

Muchos autores hablan también de relaciones con los murales de Capadocia sobre las que hemos hablado en otros apartados. La península ibérica está abierta a las influencias de oriente quizás más que otras regiones de Occidente por su relación con los Árabes.

El arte bizantino junto con el arte de los Sasánidas es una fuente de inspiración para el arte árabe. Primero Damasco (antes del año 715) y después Córdoba (siglo X), encargan a bizantinos artesanos la decoración del interior de sus mezquitas. Los árabes utilizaban enviados para sus asuntos, cristianos (entre ellos nestorianos de Siria<sup>154</sup>), que con sus contactos con Bizancio se convertían en *“portadores de la expresión bizantina monástica”*<sup>155</sup>. Los árabes de Córdoba tienen relaciones con Bizancio y conquistan Creta los años 827-961 y la Sicilia bizantina hasta el siglo XI, y ocupan Tesalónica en el 904.

La relación con los árabes y las relaciones comerciales facilitaban el camino que pasaba por el norte de África. Así, España románica, estaba en contacto con el cristianismo del norte de África. El contacto con Capadocia y Egipto (la región del Nilo, es centro del arte de los Coptos) aporta a la España románica tipos de arte bizantino alejados del arte de Constantinopla con tendencia hacia lo monástico. Un camino muy

<sup>151</sup>(Tsirópulos) Τσιρόπουλος, Κώστας, «Ρομανική Ζωγραφική, Βυζαντινή Ζωγραφική», Αστήρ, Αθήνα 1980, pág.59.

<sup>152</sup> López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.42.

<sup>153</sup> La primera cruzada tuvo lugar el año 1099.

<sup>154</sup> En la escuela Teológica de Bagdad que estaba manejada por nestorianos, muchos libros griegos se traducían al idioma sirio y del sirio al árabe. Sobre el tema ver Tsirópulos, Kostas, opus cit.pág.28. Otro contacto indirecto entre las penínsulas ibérica y griega, se hace a través de la educación. Menéndez Pelayo presenta la personalidad muy importante de San Isidoro de Sevilla (560-636) y dice que por sus *Etimologías* “podemos conocer cuál era el fondo clásico de esta enseñanza”. También refiere el nombre de un cronista de la época que se llamaba Juan Biclarense y que fue “educado durante diez y siete años en las escuelas de Constantinopla”. Menéndez Pelayo, Marcelino, “Historia de las Ideas Estéticas en España”, C.S.I.C., Madrid 1974, pág.324.

<sup>155</sup> Tsirópulos, Kostas, opus cit. pág. 27.

importante del comercio es “el camino del desierto” que unía Asia, Mesopotamia, Armenia, Siria, Arabia, Egipto, Sahara, África del Norte, y concluye en España.



## 4 EL ARTE Y LA SOCIEDAD.

Para un mejor entendimiento de la pintura del siglo XII, es importante conocer cuál es su función y qué papel desempeña la pintura en la sociedad del siglo. Nos interesa asimismo la información sobre los artistas y los receptores de la pintura de la época.

### 4.1 El arte y la sociedad.

En la Edad Media todo tipo de poder emana de un Dios Omnipotente. La jerarquía de los siervos de Dios en la Iglesia es paralela a la jerarquía social. La pintura que adorna las iglesias cristianas de la época, está al servicio de esta jerarquía eclesiástica, y en consecuencia al servicio del poder establecido, y transmite la ideología de éste. Junto a las imágenes de los personajes divinos, aparecen las imágenes de los emperadores o incluso de los donantes. Arnold Hauser dice<sup>156</sup> que las tareas artísticas en el mundo cristiano de Oriente y de Occidente son las mismas:

*“[...] consisten en la expresión de la autoridad ilimitada, de la grandeza sobrehumana y de los medios de la gracia sobrenatural”<sup>157</sup>.*

Los monasterios y las iglesias deben su patrimonio a las donaciones de los potentados. Los más importantes encargos, sin embargo, de obras artísticas, se hacían por el mismo rey en la España románica o por el emperador en Bizancio. Estos son los protagonistas de la promoción de las más monumentales empresas. Ellos, por motivos políticos, religiosos, tácticos o de prestigio, se interesaron por encargar obras de proporciones adecuadas a sus posibilidades.

Aparte de la función decorativa que tiene el arte en el espacio de las iglesias, juega también un papel educativo importante. El arte tiene la función de educar al pueblo. Las pinturas en una iglesia son como libros abiertos que transmiten todo el conocimiento religioso a un pueblo poco cultivado e iletrado. Igualmente,

*“[...] las más de las veces el propio artista, era un individuo poco cultivado [...]”<sup>158</sup>.*

#### 4.1.1 La estructura sociopolítica bizantina.

La forma de gobierno en Bizancio es el cesaropapismo, la unión del poder laico y del poder espiritual en la persona de un monarca absoluto. El viejo mito de la descendencia divina del rey pasa al cristianismo. El emperador ahora es el representante

<sup>156</sup> Hauser, Arnold, “Sociología del arte, 2. Arte y clases sociales”, Guadarrama (2ª ed.), Punto Omega, Madrid 1977, pág. 343.

<sup>157</sup> Todo empieza de la época del Imperio Romano. El imperio se interesó por promocionar un arte que recordase al pueblo las razones por las cuales hay que aceptar la monarquía.

<sup>158</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág.56.

de Dios en la tierra. Al contrario de Occidente, donde los emperadores eran siempre laicos, en Oriente, el emperador es la cabeza de los tres poderes: la iglesia, el gobierno y el ejército.

El emperador basa su poder en un ejército mercenario y en una administración política. Así él es independiente de los grandes terratenientes que son los individuos más ricos. Los comerciantes y los artesanos están en una posición menos privilegiada. Tienen menos privilegios que los terratenientes<sup>159</sup>. El comercio no es una fuente de riqueza para la gente, porque todas las ganancias van al Estado. Toda la organización del comercio y de la producción, la gestiona la administración de Constantinopla<sup>160</sup> y los gremios. Al mismo tiempo el tesoro imperial aumentaba por los impuestos, las tasas etc. En realidad, aunque los emperadores bizantinos siguen el sistema económico del Imperio romano,

*“[...] lo han mejorado de varios modos” y [...] lucharon más decisivamente que sus antecesores, por proteger a los pequeños propietarios”<sup>161</sup>.*

La aristocracia no es una aristocracia real. No tenemos verdaderos aristócratas, ni aristocracia hereditaria, porque el que acumula todo el poder es el emperador. No se trata de nobleza, sino de personas importantes con dignidades no hereditarias. El Síncrito, la representación política de la clase alta, está constituido al principio sólo por funcionarios políticos. Sólo más tarde, cuando la propiedad de la tierra gana valor y se convierte en un privilegio, los terratenientes también participan. Para confirmar el hecho de que pertenecen a la aristocracia, los ricos terratenientes– y sólo los propietarios de tierra son realmente ricos- tienen que comprar un título formal, si no consiguen adquirirlo de otro modo. Los dignatarios, por su parte, tienen que esforzarse mucho para adquirir un trozo de tierra, para asegurarse económicamente.

*“De este modo se hizo una fusión de las dos clases principales tan integral, que al final todos los terratenientes acababan siendo dignatarios y todos los dignatarios, terratenientes”<sup>162</sup>.*

Los emperadores bizantinos siempre intentaron evitar que el poder (en este caso la tierra) se acumulara en manos de los terratenientes. Sin embargo, como tenían que ocuparse de tantas guerras, estaban obligados a colaborar con ellos. A pedir su ayuda. Todavía, éste no era un sistema feudal como el que existía en Occidente. Aquí, la tierra, más bien se da a los campesinos y a los soldados y no a los señores o a los caballeros. Aquí falta la dependencia recíproca del señor feudal y del vasallo, que caracteriza al sistema feudal occidental.

<sup>159</sup> Sobre el tema ver Hauser, Arnold, “Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”, Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha), pág.170.

<sup>160</sup> La estructura sociopolítica de Bizancio se basaba en las ciudades y no en el entorno rural, como ocurría en Occidente. Sobre el tema ver Hauser opus cit. págs. 172 y 194.

<sup>161</sup> Andréadès, A.M., “Τα Δημόσια Οικονομικά: Νόμισμα, Δημόσιες Δαπάνες, Προϋπολογισμός, Δημόσια Έσοδα», στο ΑΑΥΥ, “Βυζάντιο, Εισαγωγή στο Βυζαντινό Πολιτισμό”, Παπαδήμα, (1<sup>η</sup> εκδ.1948, Oxford), Αθήνα 1988, pág.146.

<sup>162</sup> Hauser, Arnold, “Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”, Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha), pág. 174.

El periodo que estudiamos (siglo XI y XII) es un periodo de cambios. Empiezan a aparecer propiedades de tierra más grandes pero no son todavía la regla. Todavía existen los agricultores libres o las comunidades libres de agricultores. Los agricultores pagaban al estado sus impuestos en oro o en especie. El estado podía incautarse de sus bienes u obligarles a desplazarse. Según los estudiosos Kazhdan y Epstein, en el Bizancio

*“[...] la adquisición de tierra no equivalía automáticamente a la propiedad, sino sólo con su posesión y uso (detentio). Para la propiedad propiamente dicha era necesaria la confirmación imperial, por jrisóvullo<sup>163</sup> o por mandato directo”<sup>164</sup>.*

Aunque en este periodo, como hemos dicho, aparecen propiedades más grandes de tierra, éstas, al contrario de lo que ocurría en Occidente nunca adquirieron tan gran tamaño o tanta independencia. A pesar de esto, progresivamente en Bizancio aparecen algunas características que recuerdan el feudalismo.

Una de ellas es el hecho de que aparecen las “*ακολουθίες*” (*acolucies*), que son la concentración de grupos alrededor de los señores locales, un medio para asegurarse su protección.

*“Pero esta relación entre el soberano y los agricultores de su región nunca evolucionó a una relación señor feudal-vasallo”<sup>165</sup>.*

Otra característica son las “*εξκουσσίες*” (*excusies*), es decir, la exención total o parcial de los impuestos del Estado. Esto limitaba las intervenciones del Estado y refuerza un tipo de feudalismo, aunque todavía los metecos (residentes extranjeros) mantenían el derecho a denunciar a los propietarios de tierra.

#### **4.1.2 La estructura sociopolítica románica en España.**

En el siglo X, en la parte norte de la Península Ibérica, se habían formado los condados y reinos cristianos: el reino asturiano-leonés, el condado de Castilla, el condado de Aragón, el reino de Pamplona y los condados catalanes. En este siglo, comienza

*“[...] a manifestarse el régimen feudatario, a arraigar una nueva nobleza amante del lujo musulmán y a conformarse la caballería villana”<sup>166</sup>.*

Hacia finales del siglo XI se renueva en los reinos cristianos la antigua idea visigoda de unidad. El mismo espíritu domina también en la parte musulmana: la idea de la reunificación de al-Ándalus.

<sup>163</sup> Ordenanza, decreto imperial sellado por sello de oro.

<sup>164</sup> Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>a</sup> ed.1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997, pág.103.

<sup>165</sup> Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, opus cit. pág.105.

<sup>166</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1<sup>a</sup> ed.) Madrid 1985, pág. 17.

La reforma de Cluny<sup>167</sup>, una reforma en la Iglesia Católica de carácter monástico, señala un cambio en la economía de Europa. Se enfrenta ideológicamente al feudalismo y da prioridad a la agricultura. Es el principio del románico y es el reino de Navarra el primero que transmite las influencias, que vienen desde Francia, a toda España. Tenemos entonces una tendencia de “*europaización*”<sup>168</sup> de España, el “navarrismo”, como se suele llamar, que se extiende con el rey de Castilla Fernando I, segundo hijo de Sancho el Mayor. Este rey da a Castilla la oportunidad de jugar un papel importante en la historia de la Península de ésta época. La sociedad castellana es dinámica y abierta. En esta sociedad las clases no son cerradas. Todos tienen la oportunidad de convertirse un día en caballeros o ricos a través de los botines de la guerra. Los castellanos tienen sangre vasca y cántabra y son un pueblo de agricultores y pastores.

La política del hijo del rey Fernando, Alfonso VI, fue la de implantar en los nuevos territorios nueva población, dándole grandes privilegios. Estos pueblos son sobre todo gallegos, asturianos y cántabros. Así se crean los *concejos* de Castilla y muchas ciudades como Madrid, Ávila, Segovia, Salamanca etc.

Mientras tanto, el llamado primer estilo románico penetra en los reinos peninsulares, para desarrollarse plenamente durante el siglo XII.

En el siglo XII se extienden entre los castellanos los ideales de las Cruzadas. Así que durante este siglo se forman los ideales de la Reconquista. Los cristianos contra los moros. En Europa la historia es paralela. Se extiende el ideal de la liberación de Tierra Santa. De modo que Europa apoya a la Iglesia española en su lucha contra los infieles, y desde este siglo el Papa influye decisivamente en los acontecimientos de España.

En la sociedad empiezan los levantamientos burgueses en tierras de señorío eclesiástico (Sahagún y Santiago), levantamientos cuyo principal fin era sustituir el dominio del abad por el del rey, secularizando así los bienes monacales.

Pero llega un momento en el que el reino de Castilla se desintegra y es ahora cuando el reino de Aragón juega un papel muy importante en la historia del siglo XII. El reino de Aragón se pone de acuerdo Catalanes y los dos reinos se unen bajo el mismo régimen. La política de coexistencia pacífica proviene de los condados catalanes. Los condes catalanes coexistían pacíficamente manteniendo cada uno su poder en su territorio. El sistema de gobierno catalano-aragonés, es el sistema de condominio. Una solución que surge de la concepción legal catalana relativa a la forma de gobierno del Estado. Es un sistema pluralista. Este sistema de Ramón Berenger IV se opone al ideal de una España con ambiciones imperiales que propone Castilla. Con la boda de Ramón Berenguer III con la princesa Dulqueria de Provenza, muchos príncipes del Languedoc reconocen la hegemonía de Barcelona. De este modo, la sociedad catalana cambia. La sociedad, constituida antes por agricultores y señores feudales, se transforma ahora en una sociedad rica, mercantil y colonial. Durante el siglo XIII, vemos los resultados de estos cambios. En este siglo, el protagonismo pasa a los catalanes.

<sup>167</sup> El gran movimiento espiritual, la “reforma cluniacense”, que empezó por la abadía benedictina de Cluny (fundada en el año 910), como hemos dicho en la página 69, se centró en la pureza del espíritu y en la obediencia a los mandamientos de Dios. La “*superación de los vicios y las debilidades humanas*” era la meta. Ver Künstler, Gustav, “El arte Románico en Occidente”, Editorial Juventud (1ª ed., Viena 1968), Barcelona 1978, pág.13.

<sup>168</sup> Sobre el tema ver Vicens Vives, Jaime, «Σύντομη ιστορία της Ισπανίας», Αίολος-Θερβάντες, Αθήνα 1997, pág.62.

En el siglo XIII, un siglo en el que, como hemos dicho, las estructuras sociales y económicas cambian, el modo con el que organizan sus nuevos territorios los castellanos, difiere del de los catalanes. La sublevación de los agricultores musulmanes y su expulsión, facilitó la creación de latifundios en Andalucía. Los nobles que provienen del norte, adquieren así, muchas veces, demasiado poder frente al rey.

La realeza intenta dominar en las ciudades. Las ciudades son centros importantes de mercado y vida cultural. Juegan un papel muy importante en la evolución de la cultura.

Los catalanes se organizan de modo diferente. Ellos, caballeros o agricultores, adoptan los sistemas de cultivo de la tierra de los musulmanes. Es un pueblo de convicciones democráticas. El sistema de su gobierno, es un sistema autónomo, el mismo que determina las relaciones entre Aragón y Cataluña. Así, estos territorios se desarrollan y la gente simple del pueblo trabaja contenta bajo el nuevo régimen. Este mismo sistema, lo usaron los catalanes en las islas Baleares<sup>169</sup>.

Después de todos estos acontecimientos, Pedro III el Grande (1239-1285), da muchos privilegios a la aristocracia y a la burguesía catalanas. Empieza un periodo de libertad para los aristócratas, pero no para los agricultores. Para estos últimos empieza un régimen de esclavitud.

#### 4.2 El artista medieval.

El artista de la Edad Media es anónimo. La consideración del artista como artesano sigue siendo válida. Robin Cormack dice que

*“[...] el término “artista” en Bizancio es algunas veces presumido porque, como en Occidente, muchos artistas estaban registrados como que su trabajo consistía en decoración efímera, banderas de procesiones, o paneles de devoción vendidos por las calles”<sup>170</sup>.*

Sobre el artista bizantino no hay textos que se puedan utilizar como testimonios sobre su vida, su condición social etc. No hay un Plinio o un Vasari para contar detalles. Conocemos algunos nombres de artistas bizantinos pero son relativamente muy pocos frente al número de las obras que tenemos. Algunos de estos artistas se consideraron muy buenos y tenemos también alguna información sobre su obra, pero no se han salvado sus obras.

Hasta el siglo XII no interesaba la fecha de la creación de la obra ni el nombre del artista<sup>171</sup>. Dominaba la leyenda de San Lucas<sup>172</sup>: El modelo, entre los modelos de los

<sup>169</sup> Sobre el tema ver Vicens Vives, Jaime, «Σύντομη ιστορία της Ισπανίας», Αίολος-Θερβάντες, Αθήνα 1997, pág.76.

<sup>170</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.175.

<sup>171</sup> El anonimato confunde a los historiadores y Joaquín Yarza como hemos visto, dice que la elección de maestros es un poco peligrosa y un poco complicada y “casi preferiría, en lugar de utilizar la palabra maestros, utilizar la palabra talleres”. Yarza Luazes, Joaquín, “Discusió de la ponencia”, en AAVV, Lambard, *Estudis d’art medieval*, Vol. I-1977-1981, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1985, pág.93.

artistas era San Lucas y ya que las imágenes como la Panagía Odigitria eran copiadas de las pinturas originales hechas por San Lucas, ¿por qué tenía que importar el nombre del artista o la fecha (il.50)?



Il.50 San Lucas pintando la Virgen y Niño Jesús. El Greco, icono del siglo XVI<sup>173</sup>.

Sin embargo, desde principios del siglo XI, empiezan a mencionarse más nombres de pintores tanto en el Oriente como en el Occidente del mundo cristiano. El estado del artista cambia más durante el siglo XII. Desde este siglo, el espectador empieza a interesarse por la fecha y el nombre del artista.

<sup>172</sup> Como primer pintor cristiano se considera al Evangelista Lucas. Él fue el primero que pintó en vivo a la Virgen con Niño Jesús y su imagen se consideró el prototipo para todos los artistas. El considerado icono de Lucas estaba en Constantinopla, expuesto al público, en el monasterio de la Odigitria. Desde el siglo V hasta el XIV, peregrinos acuden al monasterio, que es un centro de culto.

<sup>173</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cormack, Robin, "Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds", Reaktion Books, London 1997, pág. 50 (il. 50).

-Μαρκόπουλος, Α., «Ο χρονογράφος Ιωάννης Σκυλίτζης», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, pág. 3 (il. 51).

En Bizancio los nombres de los pintores se hicieron relativamente frecuentes en el siglo XII, aunque referencias documentales y obras conservadas no coincidían. Theódoros Apsevdís un pintor de Chipre, trabajó en la iglesia de Agios Neófitos, cerca de Pafos, firmaba sus obras y dejó una inscripción en la Iglesia de la Panagía de Araká, en Lagudera<sup>174</sup>. También Eulalio era un pintor muy famoso. Vivió en el siglo XII, nació en 1143 y murió en 1180. Algunas de las pinturas murales en los Santos Apóstoles de Constantinopla, se conectan con él.

*“Se dice también que [...] en las ‘Santas Mujeres ante el Sepulcro’, Eulalio se había representado a sí mismo. Pero no se ha salvado nada de la producción artística del famoso Eulalio [...]”*<sup>175</sup>.

Estos artistas trabajaban guiados por los “*ancívola*”, es decir, los manuales iconográficos oficiales, unos prototipos artísticos que iban acompañados de una serie de recetas de taller, que los pintores seguían como modelo, unas veces de manera estricta y otras con más creatividad y espontaneidad. La norma oficial era que había que seguir los buenos modelos y que los pintores de los iconos tendrían que mantener las tradiciones y la memoria de la Iglesia. Los *ancívola*, como la guía del pintor del Monte Atos<sup>176</sup>, eran intentos de registrar las mejores prácticas de la pintura, sobre todo en lo que respecta a su técnica.

Sólo el trabajo manual de la pintura pertenece al pintor, mientras que la decisión es claramente de los Padres Santos. El concepto y la tradición vienen de los Padres (del dogma), no de los pintores. Sin embargo el artista está inspirado por Dios y, como un mediador inspirado por Dios, está así capacitado para pintar personajes divinos como Cristo y la Virgen. Dentro de los límites impuestos por las normas eclesiásticas, el artista encontraba su propia libertad. El texto sobre el cual está trabajando el pintor, es decir, el tema, Robin Cormack dice que “[...] es solo una ‘cáscara’ donde los significados se desarrollan, alteran y se refinan”<sup>177</sup>.

Y más adelante, Cormack plantea la cuestión de si, aparte del Evangelio, el artista tenía en su mente otros textos, como por ejemplo ceremonias o himnos. Y cómo se especifican sus fuentes ópticas, si, por ejemplo, en el momento de pintar el río Nilo tenía en su mente un modelo cristiano de éste.

Nafsiká Panselinu, cita las palabras de Santo Tomás Aquino (siglo XIII):

<sup>174</sup>Más sobre el paso desde lo impersonal hacia lo personal en la pintura y en la literatura, ver Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>η</sup> ed.1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997, pág.333.

<sup>175</sup>(Vasilaki) Βασιλάκη, Μαρία (επιμ.), στο ΑΑΥΥ, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σελ.4.

<sup>176</sup>Dionisios de Furná, 1670-1746. Διονύσιος του εκ Φουρνά, «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης», Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (από εκδ. Α.Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Πετρούπολη, 1909), Αθήνα 1980.

<sup>177</sup> Sobre el tema ver Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág. 86.



*“Santo Tomás Aquino apunta también que el artista se inspira para la forma de su obra en otras obras que haya visto. Se trata entonces de una imagen indirecta, la que tiene el artista medieval sobre las cosas y el mundo”*<sup>178</sup>.

Por otro lado en el manuscrito conocido como “Sacra Parallela” (una antología del siglo VIII), en el texto que pertenece al siglo IV del Padre de la Iglesia San Basilio - que viene acompañado por una ilustración del siglo IX-, se describe cómo el pintor pinta desde un modelo, del mismo modo que un creyente debería seguir el modelo de la vida de los santos.

El *agiografos*<sup>179</sup> para trabajar “[...] guarda la vigilia y reza y su obra es un fruto espiritual, que contiene fuerza espiritual [...] El agiografos cuando empieza a aprender su arte y se convierte en novicio, va a la iglesia y se hace una súplica frente al icono de la Panagía Odigitria [...]” donde el cura le bendice<sup>180</sup>.

En la pintura románica, como en la pintura bizantina, las decoraciones pictóricas en los muros de las iglesias son el resultado del trabajo de talleres de artistas, es decir un grupo de artistas que normalmente trabajan bajo la dirección de un Maestro. En general los talleres monacales eran las escuelas de arte de la época y los artistas y artesanos de la época se educaban allí. En sus decoraciones pictóricas los artistas utilizaban los *similia*<sup>181</sup>. Asimismo, entre los prototipos de los pintores románicos, estaban los manuscritos iluminados. Los Beatos eran de los primeros.

La consideración del artista como artesano sigue siendo válida, y con ello su anonimato, para mayor gloria del comitente. Es raro que se dé el nombre de alguno acompañado por un adjetivo encomiástico, como el del “*egregio Maladulfo*”<sup>182</sup>. Solo se rompe la regla en el siglo X y principios del XI entre los escribas e iluminadores españoles, clérigos en su inmensa mayoría: se “retratan” al final del manuscrito, alaba el discípulo al maestro o se los nombra colocándolos al mismo nivel del que encarga la obra<sup>183</sup>. En el frontal de Chía de Lérida aparece el nombre del autor IOH(ANNE)S,

*“[...] circunstancia que si bien no es desconocida en la época románica, nos indica una progresiva valoración del artista”*<sup>184</sup>.

Los pintores se trasladaban de un sitio a otro para trabajar en sus encargos. Los llamados por los historiadores Maestros de Taüll, de Maderuelo, o de Boí, se

<sup>178</sup> (Panselinu) Πανσελίνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, pág.26.

<sup>179</sup> *agiografos* = pintor de santos o de temas religiosos en la ortodoxia griega.

<sup>180</sup> Comentario de Fotios Kóndoglu en nota 1, pág.46 del libro: Ouspensky L., (μετφρ. Φώτιος Κόντογλου), «Η Εικόνα», Αστήρ (1<sup>η</sup> εκδ. 1952), Αθήνα 1991.

<sup>181</sup> *similia*: modelos iconográficos que se hallaban en álbum que contenían un repertorio de motivos.

<sup>182</sup> Yarza, Joaquin, Milagros Guardia, Teresa Vicens, “Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio”, Gustavo Gili, Barcelona 1982, pág.106.

<sup>183</sup> Pintor y miniaturista pueden haber sido diferentes, pero no siempre. Conocemos mejor a los miniaturistas españoles, por la información que nos han proporcionado sobre sí mismos.

<sup>184</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1<sup>a</sup> ed.), Madrid 1981, pág.247.

consideraban pintores de carácter nómada y origen forastero. Parece que era algo común que grupos de pintores locales trabajaran bajo la dirección de un Maestro formado en la corriente internacional. Este sistema ha tenido como resultado el carácter tan especial de la pintura románica de España. Quizás la palabra *Theódoros* escrita en la representación de la lapidación de San Esteban en Sant Joan de Boí sea una muestra de ello. Ésta, pudo ser la firma de un pintor bizantino de origen griego.

*“Es posible que el griego Theódoros ejecutara la composición dedicada al protomártir, la mejor del conjunto, dando al mismo tiempo directrices y enseñanzas técnicas a un pintor indígena [...]”*<sup>185</sup>.

Los pintores deberían someterse a un programa espiritual fijado por la tradición. Aun así, parece que el pintor románico, bajo sus circunstancias, trabajaba con más libertad que un artista bizantino, quien tenía que seguir las normas de su larga tradición y las directrices de la Iglesia que eran bastante claras. Pero sobre este tema hablaremos en los siguientes párrafos.

### 4.3 El creyente.

En cuando a los creyentes como receptores de la pintura, en la sociedad bizantina se observa el fenómeno de la adoración de un tipo de pintura, la de los iconos, que nos ayuda a compilar informaciones y sacar conclusiones sobre la reacción de los creyentes frente a las imágenes<sup>186</sup>. Pero el pueblo que ve los iconos es el mismo que ve también las pinturas murales.

Las decoraciones pictóricas de los muros de las iglesias tienen una función educativa, la función de enseñar al pueblo la historia de la Iglesia y presentan una “lista” de las figuras santas y los acontecimientos del pasado. Con los iconos, la gente tiene una relación más personal, más íntima. Los fieles escogen sus Santos favoritos y los relacionan con la representación de un icono. Los iconos estimulan emociones personales. No hay que olvidar que son objetos portátiles, que se pueden trasladar de un sitio a otro y asimismo pueden ser objeto de posesión.

En general, hay un intento de parte de la Iglesia de guiar el culto<sup>187</sup>. Las grandes procesiones de los iconos, que se hacían lo mismo en Roma que en Constantinopla, y que tenían un impacto emocional muy grande en el público, ayudaban a promocionar la

<sup>185</sup> Gudiol Ricart, Jose, “Cataluña”, en AAVV, *Arte de España*, Seix Barral, Barcelona 1955, pág.36.

<sup>186</sup> Cormack hablando sobre los iconos y la metodología que los historiadores de arte de hoy día puedan desarrollar, dice: “*Más familiares son ahora las afirmaciones [...] que señalan un acercamiento que necesita explicaciones sobre la historia del arte a través del análisis de los espectadores y la interacción entre arte y sociedad [...]. A alguien que haya dicho que todos los iconos parecen lo mismo, uno podría mostrarle que los espectadores diferían*”. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.15.

<sup>187</sup> En este esfuerzo de la Iglesia de guiar el culto, se incluye la aceptación de iconos *ajeropoiotos* (es decir no hechos por manos humanas), la aceptación de la corte en el Bizancio del siglo X del Santo Sudario y las grandes procesiones de iconos.

cohesión de la sociedad a través de emociones compartidas. Allí se encontraban gente de todo tipo<sup>188</sup> (il.51).



Il.51 El emperador Ioannis I Tsimiskis (969-76) entrando en Constantinopla. Manuscrito de *Historia* de Skilitsis. Nac., vitr.26.2, fol.172v a. Biblioteca Nacional, Madrid, siglo XII.

En los siglos XI y XII sobre todo, el pueblo bizantino tiene un enorme interés por los iconos. Hasta la Iglesia tiene que aceptarlo, reconciliarlo y encontrar justificaciones teológicas para la adoración de aquéllos que tiene un matiz animista.

Pero a pesar de las diferencias, había prácticas muy parecidas o comunes al cristianismo de Oriente y de Occidente. El fenómeno llamado Marianismo en Occidente se caracteriza por comportamientos del público que recuerdan a los del público bizantino frente a los iconos. El obispo Gregorio de Tours<sup>189</sup> (siglo XII) que representa la élite, escribe historias sobre milagros de tal manera que nadie sabe si estas prácticas pertenecen a la élite o al pueblo.

En una sociedad pequeña, los modos con que las ideas se dirigen son complicados. Quizás el culto de los Santos crease una base común cultural entre la élite y el pueblo. No hay duda, el público medieval no es uniforme y la cuestión es si hay diferencias en la actitud y el modo de creer entre la gente. El público se diferencia entre la elite y el pueblo. Asimismo existe la postura oficial ante las representaciones de lo divino.

Para el Concilio de Nicea (año 787), los iconos sólo recuerdan a los prototipos, es decir a las personas santas. Gregorio el Grande escribe al obispo Serenus de Galia (año 600) que una cosa es adorar un icono y otra aprender a través de él. El icono es como los libros, educa a los iletrados. Pero esta definición insuficiente del arte (el arte es una herramienta didáctica) enmarca una actitud formulada por y para la elite. Y esta definición, por supuesto, no cubre los casos de iconos devocionales como los de la Virgen y Cristo.

Por otro lado Robin Cormack dice:

<sup>188</sup> La práctica de trasladar imágenes no se limita al mundo cristiano, se encuentra asimismo en el mundo antiguo. Sobre el tema ver Cormack, opus cit. nota 20, pág. 225.

<sup>189</sup> Sobre el tema ver Cormack, Robin, "Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds", Reaktion Books, London 1997, pág.110.

*“La Iglesia occidental nunca estuvo muy segura sobre la legitimidad ecuménica de Nicea como un dogma eclesiástico; de hecho, algunos teólogos de Occidente no estaban, aparentemente, convencidos del todo de cuáles eran las formulaciones finales, en especial aquéllas que se basaban en la traducción latina de las actas conocidas como Libri Carolini”<sup>190</sup>.*

Pero para la Iglesia bizantina las tesis de Nicea significaban que los iconos son una advertencia de los prototipos. Se venera la persona santa y no el icono mismo. Decían que nos guiamos por nuestros ojos espirituales, a través de la materia, hacia el prototipo.

Otras afirmaciones del Concilio no eran tan claras. Por eso los historiadores del arte dieron la interpretación de que, según estas formulaciones, la Iglesia daba el contenido al arte y el pintor sólo representaba. Pero el Concilio solo repetía que

*“[...] los modelos buenos tienen que ser seguidos y que los pintores de los iconos tenían que mantener las tradiciones y la memoria de la Iglesia”<sup>191</sup>.*

Los modelos y los *similia* que circulaban servían para promover los buenos ejemplos artísticos y las técnicas avanzadas.

---

<sup>190</sup>Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.28.

<sup>191</sup>Cormack, Robin, opus cit. pág. 29.



## CAPÍTULO II. LA PINTURA MURAL.

### 1 LA TÉCNICA DE LOS MURALES.

#### 1.1 Las técnicas de la pintura mural.

Las técnicas de pintura mural que se utilizan en las pinturas románicas y en la pintura bizantina son básicamente iguales. Por las fuentes parece que la técnica principal de ambas tradiciones pictóricas era la de fresco, una técnica heredada del final del Imperio Romano. Este, en la pintura románica durante el principio de la era medieval y en la pintura bizantina se terminaba en cal, o en temple.

En los murales bizantinos de Grecia la técnica era la del buen fresco. Aplicaban con morteros más gruesos que aplastaban con palmetas, facilitando la recarbonatación en las zonas a las que no se llegaba con el mortero húmedo. Trabajaban en *pontatas*.

El término de origen italiano *buon fresco*, se utiliza para describir el procedimiento de pintar sobre un muro previamente mojado con pigmentos que se diluyen en agua, una especie de temple sin aglutinante. Los artistas italianos del Renacimiento, lo consideraban como la prueba suprema de habilidad.

Pero hay que dar una definición más precisa del fresco. El término fresco

*“[...] se refiere a cada pintura ejecutada sobre un revoque mientras éste está húmedo, de manera que sus pigmentos se fijan por la carbonización de la cal”<sup>192</sup>.*

El proceso de la pintura al fresco, por su definición, parece simple. Sin embargo, se caracteriza por varios detalles que lo complican. Lo primero que se necesita es rapidez en su ejecución. El revoque tiene que ser aplicado rápidamente, porque se seca. Por la misma razón, rápida tiene que ser la aplicación de los colores. Si los colores se aplican en un revoque seco se adhieren bien. Son los retoques que se pueden aplicar en seco, pero esta manera de hacer se utiliza más tarde.

La solidez de los colores de una pintura, es algo muy importante. Hay mucho conocimiento compilado sobre este tema por los pintores. Existe amplia información detallada sobre la aplicación de los colores, que no siempre están tratados del mismo modo. A esta tradición nos referiremos más adelante.

En el románico español, se parte de la pintura religiosa de las catacumbas que cuentan con tendidas de cal de poco grosor y los colores aplicados diluidos en agua.

En España, durante el prerrománico,

*“[...] la pintura mural era de una calidad técnica excepcional: el análisis del soporte de los murales asturianos denuncia la pervivencia de procedimientos artesanales antiguos”<sup>193</sup>.*

<sup>192</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.10.

La técnica *a secco* parece que se utilizaba también en la pintura románica<sup>194</sup>. Cuando se secaba el mortero se continuaba al seco. La profesora de restauración y directora de esta tesis Maria Teresa Escotado Ibor, en una conversación con ella, hablando sobre su experiencia que concierne los murales medievales de España, nos da el siguiente testimonio:

*“En una ocasión, mandé analizar por Sr.Panchela, químico del Departamento de Patología de la Piedra de la Facultad de la Escuela Politécnica de Lausanne, una pintura del siglo XII, en Cuevas de Probanco (Segovia) y se detectaron pajas y caseína, además de cal y arena. Pienso que cuando se secaba el tendido, añadían en los colores caseína (tierras, negro y blanco). Todos eran temas religiosos de superficies planas”.*

El término *a secco* se refiere a toda la pintura ejecutada sobre un revoque seco. En este caso, es necesario que los pigmentos se fijen por un aglutinante, con que se mezclan antes de su aplicación. Lo más común en la pintura mural *a secco* es mezclar los pigmentos con lechada de cal (hidróxido de cal)<sup>195</sup> sobre un revoque seco, que primero se moja para promover la adhesión.

Los términos *fresco secco* y *mezzo-fresco* son ambiguos, son erróneos y no tienen un significado preciso. Si la pintura está aplicada sobre un revoque mojado, entonces se trata de una pintura mural al fresco, y si está aplicada en un revoque seco se trata de una pintura mural *a secco*. Sin embargo, algunas veces, los pintores hacen una combinación de diferentes técnicas para obtener efectos concretos y para manejar el comportamiento de algunos pigmentos determinados que no toleran la reacción con la cal, la de los barnices etc. Nada se hace por casualidad, sino bajo conocimiento profundo que ha sido adquirido por los pintores a través de muchos años de experiencia.

Aparte de la técnica que hemos descrito, hay otros dos tipos de procedimientos *a secco*: a) el procedimiento con témpera y b) el procedimiento con óleo.

a) Cuando el aglutinante es acuoso o una emulsión, y se fija a los pigmentos cuando se seca, entonces nos referimos a la técnica de la témpera. Como aglutinantes, en el procedimiento con témpera de la pintura mural se utilizan: el huevo, la caseína, la goma de animales y algunas gomas vegetales.

b) En cuanto al procedimiento con óleo, se utilizaba aceite de linaza y aceite de semillas de amapolas, tanto para la pintura mural como para la pintura en paneles (tablas) y lienzo.

Sobre la técnica de la Alta Edad Media existe el testimonio de un texto en el manuscrito del Evangelista Lucas<sup>196</sup>, del siglo XIII, que parece haber sido escrito por un

<sup>193</sup> Bango Torviso, Isidro G, “Alta Edad Media, de la tradición hispanogoda al románico”, Sílex, España 1989, pág.164.

<sup>194</sup> Sobre el tema ver Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.119.

<sup>195</sup> La lechada de cal (hidróxido de cal), y la recarbonatación por presión física de los tendidos internos semihúmedos facilitan la fijación de los pigmentos.

<sup>196</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, opus cit. pág.132, nota 1: “Manuscrito de Lucca: *Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia*, publ. by Muratori in *Antiquitates italicae Medii aevi*, VolIII, coll.366-368.



griego que vivía en Italia y quien dice que los colores se utilizaban sin aglutinante, directamente sobre los muros y por eso suponemos que se trataba de la técnica del fresco. Por los murales de la Edad Media que se encontraron sabemos que, por lo menos, el dibujo preparatorio y los tonos del fondo se hacían al fresco.

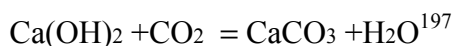
Asimismo, la técnica que describe Dionisios de Furna es la del fresco. Aunque no menciona explícitamente el fresco con cal, la práctica de mezclar cal con los pigmentos parece, a pesar de esto, que fue corriente en el mundo ortodoxo de los Balcanes, que ha permanecido fiel a la pintura al fresco.

Del texto de Teófilo podemos ver que los techos estaban pintados al seco y las pinturas sobre el muro al fresco, y terminados en color diluido en agua o *a secco*.

### 1.1.1 El proceso del fresco.

Los pigmentos, primero se mezclan con agua. Después, se asientan sobre un mortero húmedo de arena y cal, o sobre una capa fina de agua y cal. Cuando empieza a secarse, se incorporan los pigmentos del modo siguiente:

La cal [hidróxido de calcio,  $\text{Ca}(\text{OH})_2$ ] que está en solución en el *arriccio* e *intonaco*, atraída por evaporación del agua, emigra hacia la superficie y pasa a través de la capa de la pintura, cubriendo los pigmentos. Se pone en contacto con el dióxido de carbono ( $\text{CO}_2$ ) que está presente en el aire y reacciona con él, formando carbonato cálcico ( $\text{CaCO}_3$ ), en el cual los pigmentos de la capa de la pintura están fijados:



El proceso de carbonización da a la pintura una resistencia y estabilidad magnífica que le facilita muy buena durabilidad.

Durante el proceso de esta reacción, los pigmentos se unen por la cristalización del carbonato de la superficie, que los fija como si fueran una parte integral de un bloque de piedra caliza. La reacción descrita se hace desde la superficie hacia dentro. Después de algún tiempo se forma una capa en la superficie que retarda la reacción que ocurre interiormente. Ya que la superficie se endurece antes, la capa superficial de color es generalmente más resistente que la base de abajo.

Mora, Mora y Philippot, dan la siguiente información que es muy interesante:

*“[...] el corte transversal de un fresco, normalmente presenta claramente una separación entre el revoque y la capa de pintura [...]”*<sup>198</sup>.

Hay otra técnica del fresco según la cual los pigmentos se mezclan con lechada de cal (hidróxido de cal), en vez de mezclarse con agua pura. La mezcla con la cal da un

---

Ver también Wihfield, D.C., “Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods”, en *Dumbarton Oaks Papers* 22, Washington D.C. 1986, pág. 75, y Laurie, A.P., “Greek and Roman Methods of Painting”, Cambridge University Press, 1910, págs 11-112.

<sup>197</sup> Sobre el proceso ver Mora, P., L. Mora, P. Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág. 12.

<sup>198</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, opus cit. pág. 328.

tono pálido a los colores. Da la impresión de que las pinturas están tratadas con tintas pálidas o colores mezcladas con blanco.

### 1.1.2 El imperio tardío y la Alta Edad Media.

En los últimos años del Imperio Romano se nota un declive en la técnica de la pintura. El ilusionismo en la pintura no interesaba tanto ya y, estéticamente, no había necesidad para un acabado refinado. La técnica se simplificó rápidamente. El revoque ya no era tan compacto como en los años clásicos, y se limitaba a dos capas. El *intonaco* se hacía menos liso. Lo que se describió como *buon fresco*, ejecutado en *pontata*<sup>199</sup>. La transparencia de la pintura pompeyana se sustituyó por una textura burda donde las figuras parecen muy ligadas al fondo en la misma masa de color.

Los márgenes en las juntas de los murales románicos y bizantinos no son ya rectos como los romanos y muchas veces es difícil detectarlos.

En general, los revoques en Europa occidental no contienen paja o pelo de animal como los bizantinos; la presencia ocasional de pelo de animal se debe ciertamente a una influencia oriental.

### 1.1.3 Las fuentes del fresco.

Las más viejas fuentes sobre el fresco de la pintura bizantina y románica son las siguientes:

El texto de Nectario, arzobispo de Ocride hacia el 1599. El escritor describe técnicas más antiguas que su época, técnicas de la tradición griega antigua. El texto original se ha perdido pero ha sobrevivido en una traducción rusa.

El “Libro de Arte de los Zografos” de 1674, escrito por el cura Daniel en el monasterio serbio de Jilandari en el Monte Atos<sup>200</sup>.

El más conocido de los manuales bizantinos es la “Herminia de Dionisios de Furna” (de Etolia), influido por ciertos usos occidentales, escrito entre 1701-1745 en Kareja, en el Monte Atos, con la ayuda de su discípulo Cirilo de Quíos<sup>201</sup>.

Dos manuales de George Zographski del siglo XVIII.

Nueve manuscritos griegos derivados de prototipos diferentes se preservan en Rumania<sup>202</sup>.

<sup>199</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, opus cit. pág.105.

<sup>200</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, opus cit. pág.133, nota 4: “Petrov, N.I., Tipik o tzerkovnom I o nastienom pismie episkopa Netaria iz Serbskago grada Velesa 1599 goda (*Manual of religious mural painting by the Bishop Nektar of the Serbian city of Veles, of 1599*), St.Petersburg (1899). See also, Skovran, A., ‘Uvod u istoriju slikarsih prirucnika’ (Introduction to the history of painters’ manuals), Zbornik zastite Spomenika Kulture 9, Belgrade (1958) págs.39-48”.

<sup>201</sup> Dionysius of Fournia, “The ‘Painters Manual’ of Dionysius of Fournia”, Paul Hetherington (traducción), The Sagittarius Press, London 1974.

En su libro “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Fotios Kóndoglu (1960), intenta recuperar las faltas y los errores de la “Herminia de Dionisios de Furna” intentando mantener la información dentro de la tradición ortodoxa bizantina. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Β’, Αστήρ, Αθήνα 1960.

En el manuscrito del Evangelista Lucas, escrito en el siglo XII por un griego que vivía en Italia: *Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia*, vemos que el fresco estaba en uso durante los siglos VIII y IX<sup>203</sup>.

La más importante fuente de información sobre las técnicas románicas es el tratado *Diversarum Atrium Scheda* de Teófilo el monje, que es el primer escritor después de Plinio y Vitruvio que menciona la pintura mural. El tratado data de principios del siglo XIII<sup>204</sup> y al fresco dedica solamente un capítulo. No se refiere al fresco explícitamente<sup>205</sup>, sino que por su texto, se indica que consideraba el fresco como el proceso normal para la pintura mural. Tampoco se refiere a la preparación del muro, del cual dice solamente que tiene que estar completamente mojado antes de pintarlo.

Otra fuente de información muy importante sobre la técnica de los murales es “El Libro del Arte” de Cennino Cennini. Cennini terminó su libro el año 1437<sup>206</sup>.

#### 1.1.4 Los modelos iconográficos.

Como los bizantinos, los pintores románicos trabajaban según los *similia*, es decir modelos iconográficos que se hallaban en un álbum que contenían un repertorio de motivos. Los libros que contenían los modelos iconográficos daban solamente un punto de partida que el artista románico, como su colega bizantino, utilizaba directamente *in situ* sobre el muro.

Las pinturas tenían que ser adaptadas al espacio arquitectónico. Los pintores hacían las composiciones teniendo en cuenta que el espectador se movía en el espacio sin tener un punto de vista fijo.

Los álbum románicos, como los Góticos, consistían en colecciones personales, anotaciones y dibujos de detalles, todo lo que parecía interesante al artista para utilizarlo, mientras que los manuales bizantinos eran tratados muy sistemáticos en los que sus prescripciones iconográficas tenían casi un valor canónico.

Los manuales de los artistas bizantinos eran los *ancívola* que hemos mencionado en el Capítulo B, 2 “El Arte y la Sociedad”. En ellos, se registraban las mejores prácticas de la pintura y directrices sobre el dibujo también.

De los albums de dibujos compilados por artistas desde el siglo XII y adelante no sobrevive ni uno. Descendientes distantes y tardíos de los albums son los *Podliniki* de Rusia del siglo XVII-XVIII.

<sup>202</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, opus cit. pág.133, nota 3: “*Greco, V.*, ‘Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei’, *Byzantion, Vol.IX (1934)pp.675-701*. *Greco, V.*, ‘Constibula azvoarrelor manualului de pictura bizantina’, *Cleij (1931)pp192-195*, *Greco, V.*, ‘Carti de pictura bisriceasca bizantina’, *Candela revista teologica si bisriceasca*, 43,43,(1932)pp.105-137”.

<sup>203</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.133, nota 7.

<sup>204</sup> Principios del siglo XIII, según Merryfield (Merrifield, Mrs., “The art of Fresco Painting, as practised by the old Italian and Spanish Masters”, Alec Tiranti (1ª ed. 1846), London 1966, pág.17), siglo XII según Licisco Magagnato en la Introducción del Libro de Arte de Cennino Cennini, pág.7 (Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed. 1982, Vicenza), Madrid 1988.

<sup>205</sup> Mrs Merryfield dice que entonces no solían usar el término “*fresco*”. Merrifield, Mrs., opus cit. pág.17.

<sup>206</sup> Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed. 1982, Vicenza), Madrid 1988.

Cennini, Cennino, “Το βιβλίο της τέχνης, ή πραγματεία περί της ζωγραφικής από τον Cennino Cennini”, Artigraf, Αθήνα 1990 (μετάφραση Π.Τέτσης από την Γαλλική έκδοση των L.Rouart et J.Watelin, Paris 1990).

## 1.2 Sobre la técnica de los murales.

### 1.2.1 Sobre la preparación del muro.

Ya que la base del fresco es el muro, hay que tratarlo con mucho cuidado, para pasar después a una ejecución y mantenimiento más seguros.

En la ejecución del muro, ninguna sustancia susceptible de contener salitre debe ser utilizada. La superficie no tiene que estar lisa para que el mortero se adhiera sólidamente.

Primero hay que conseguir cal hidratada y arena bien limpia y tamizada. Estos materiales se mezclan bien con agua en la proporción correcta para que dure entre quince y veinte días. Si la cal es fresca, la mezcla se hace con dos partes de arena, una de cal y el agua apropiada.

*“Una vez bien trabajada la cal y amalgamada con la arena, la llana debe salir limpia de la mezcla”<sup>207</sup>.*

Hay que tener cuidado que los materiales que se utilizan sean muy puros. La arena tiene que ser muy limpia, aproximándose lo más posible a la sílice pura o cuarzo.

Mayer dice:

*“La arena tiene la función de endurecer el revoque, principalmente eliminando el encogimiento de la masa ella durante el secado”<sup>208</sup>.*

La cal también tiene que prepararse apropiadamente:

*“La cal viva se prepara calentando en un horno carbonato cálcico, del cual existen diversas variedades en la naturaleza, tales como la tiza, la piedra caliza y el mármol. De éste modo se desprende el ácido carbónico y queda el óxido cálcico o cal viva que es capaz de combinarse con el agua y formar la llamada cal apagada o hidróxido cálcico. Si consideramos atentamente éste proceso de elaboración, veremos que es muy importante que la cal viva se apague por completo, pues de otro modo las partículas que quedasen sin sufrir esta transformación irían absorbiendo poco a poco agua y al dilatarse agrietarían el enlucido. La cal viva obtenida del mármol contiene porciones excesivamente quemadas y otras con impurezas que dan lugar a que se apague muy lentamente”<sup>209</sup>.*

<sup>207</sup> Laurie, M.A., “La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los pintores”, Librería y Editorial Hernando (1ª ed.), Madrid 1935, pág. 213.

<sup>208</sup> Mayer, Ralph, “The Artist’s handbook of materials and techniques”, Faber and Faber 5ª ed. (1ª ed. 40), Great Britain 1981, pág. 347.

<sup>209</sup> Laurie, M.A., opus cit. pág. 212.

Para que la cal esté completamente apagada<sup>210</sup>: la cal y el agua tienen que quedarse en una masa por un tiempo, agitándolas y removiéndolas de vez en cuando, por lo menos tres meses. Si se quedan demasiado tiempo -durante años como dicen algunos- deben “[...] *preservarse lo más posible del aire, que por contener ácido carbónico carbonizaría la cal, destruyendo sus propiedades*”<sup>211</sup>.

Antes de poner el revoque, hay que sacar el polvo del muro y mojarlo bien, pero no excesivamente. Se toma la cal bien empastada y mezclada con la arena, paletada a paletada. Se imprime extendiendo el argamasa primero una o dos veces, hasta que el muro se quede preparado. Cuando viene el momento de trabajarlo, la imprimación tiene que ser más gruesa. La primera esta capa (*arriccio* o *enfocado*) que es más gruesa y retiene la humedad, se cubre por otra más fina (*intonaco* o *enfocado fino*) que es la que recibe la pintura. Las dos capas sujetan la pintura sobre el muro y dan una superficie plana y lisa para pintar. Se llaman *arriccio* e *intonaco* - por sus nombres italianos-. Cada una de esas capas se puede aplicar en varios estratos.

El *intonaco*, antes de empezar a pintar, tiene que estar alisado con una llana, para que la humedad y lechada de cal (hidróxido de cal) salgan a la superficie. El pintor entonces espera hasta que endurecerse el *intonaco* húmedo bastante para resistir la presión del pincel antes de empezar su trabajo y tiene que terminar antes de que la corteza del carbonato empiece a formarse en la superficie. Aplicado muy pronto o en un revoque demasiado blando, el color puede desplazar (hacia dentro) al revoque y hacerse borroso; aplicado demasiado tarde, la corteza del carbonato se habrá ya formado parcialmente y el pigmento se adherirá mal<sup>212</sup>.

En la técnica bizantina, el revoque también se aplicaba en dos capas, el *arriccio* y el *intonaco*.

*“Compuestos principalmente por cal, los revoques bizantinos difieren de los romanos y los occidentales en el que normalmente contienen solamente una pequeña cantidad de arena, y en que las cargas inactivas están principalmente compuestos por paja o pelo de animal cortado, siguiendo así la tradición oriental antigua que se remonta hacia atrás, hacia los revoques de arcilla”*<sup>213</sup>.

<sup>210</sup> La cal se transforma de óxido de calcio -CaO- a hidrato de calcio -Ca(OH)<sub>2</sub>-. Esa reacción entre cal viva, óxido de calcio, y agua es exotérmica y durante su proceso se desprende mucho calor. Si la cal con que se hace el enlucido no está completamente apagada, su reacción de hidratación continúa con la humedad existente en la argamasa y como la transformación en hidrato de calcio se produce también con un aumento de volumen, tendrá lugar finalmente una alteración o, mejor dicho, que se hincha el estrato de enlucido.

<sup>211</sup> Laurie, M.A., opus cit. pág. 213.

<sup>212</sup> Ver Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.15.

<sup>213</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág. 108.

El espesor del revoque no era el mismo en el conjunto de la superficie y dependía de las irregularidades del muro. También dependía de si la pintura se aplicaba en piedra o ladrillo. En el caso último, el espesor era mayor ya que los ladrillos absorben la humedad del revoque. Aplicándolo más espeso, la humedad se mantenía mejor.

### 1.2.2 Las uniones en el revoque: *Pontata* y *Giornata*.

Un andamio con varias plantas es necesario para la pintura mural porque la superficie de la pintura, llega a una altura más allá de la altura del hombre. Si lo que interesa es ejecutar la pintura al fresco, *intonaco* fresco tiene que estar aplicado para cada una de las partes de la pintura como procede, ya que es esencial que el pigmento se aplique sobre un revoque humedecido. Por las uniones de los trozos del *intonaco*, podemos distinguir el trabajo que los pintores conseguían hacer cada día.

Hay dos tipos de procedimientos, según la rapidez del trabajo al fresco.

a. Cuando el trabajo se realiza rápido, el pintor puede ejecutar sobre el revoque fresco, sin juntas, toda la superficie que corresponda a una planta del andamio (en italiano: *pontata*). El trabajo se ejecutaba tan rápido porque los pintores estaban trabajando en grupos, porque usaban un revoque espeso que guardase la humedad, o porque usaban

*“[...] algún procedimiento perdido que permitiese los trabajadores manipular al revoque así que mantener su humedad para una semana o más”<sup>214</sup>.*

En este caso, las únicas juntas visibles después de la ejecución serán horizontales indicando los diferentes niveles del *pontata* que están normalmente ejecutados de arriba hacia abajo.

*“Esto se hace para evitar el riesgo de ensuciar la pintura completada, cosa que podría ocurrir si uno tuviera que empezar con la parte baja de la pontata en vez de por la parte de arriba, y también para permitir el desmonte progresivo del andamio en cuanto la pintura se completa. El mismo modo progresivo de arriba hacia abajo, se utiliza para la ejecución de la giornata”<sup>215</sup>.*

En cada *pontata*, la capa superficial del revoque (*intonaco*) está aplicada toda junta o poco a poco, dependiendo de los requisitos de la pintura.

b. Cuando el ritmo del trabajo requiere una división de la *pontata* entre varios días de trabajo, un nuevo tipo de junta aparece y las superficies que se delimitan reciben en

<sup>214</sup> Mayer, Ralph, “The Artist’s handbook of materials and techniques”, Faber and Faber 5a ed. (1ª ed. 1940), Great Britain 1981, pág.341.

<sup>215</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág. 16, nota 4.

italiano el nombre de *giornata* (que significa jornadas, “días” de trabajo). Es el tiempo de un día el que se necesita para la formación del carbonato cálcico de la capa superficial que fija los pigmentos. El tiempo

*“[...] puede ser bastante más largo cuando el clima es húmedo y la capa del revoque bastante gruesa para producir un endurecimiento lento”<sup>216</sup>.*



Il.59 Muro del norte de la nave, fotografiado en luz oblicua, que revela las ligeras ondulaciones que son características del mortero medieval y las juntas horizontales del *giornata* entre los registros. Sant'Angelo de Formis.

Cuando la pintura de una *giornata* o una *giornata* termina, el pintor corta el *intonaco* a lo largo de los márgenes de la superficie ejecutada, inclinando ligeramente el corte hacia la parte pintada del muro, y aplica un *intonaco* fresco sobre la superficie siguiente. La nueva capa de revoque traslada ligeramente la parte terminada de la pintura para cubrir la junta (algo que vemos en la pintura Romana y la pintura medieval), o termina muy cuidadosamente a lo largo de la junta (algo que era una norma en la Italia del Trecento y más adelante).

En ambos casos, sin embargo, una detallada investigación de la junta casi siempre permite establecer la cronología relativa de las “jornadas” del trabajo. Por otro lado, la lechada (capa fina de cal y agua) puede extenderse sobre superficies muy grandes sin mostrar ninguna junta; se puede aplicar en etapas para la ejecución de un fresco, o todo al mismo tiempo para la ejecución de una pintura en cal, temple, o óleo sobre una lechada de agua y de cal seco.

Cennino Cennini escribe:

<sup>216</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, opus cit. pág. 11.



*“Para lo que sigue, conviene que tomes la cal citada, bien mezclada con pala y con paleta hasta que parezca unguento. Calcula cuanto puedes trabajar al día, pues lo que empieces a enlucir debes terminarlo. Es cierto que a veces en invierno, con tiempo húmedo, trabajando sobre muros de piedra, el enlucido dura de un día para otro; pero si puedes no remolonees, porque trabajar al fresco significa seguir un ritmo rápido, pues el temple de un día es el más fuerte, el mejor y más agradecido trabajo que se pueda hacer. Así pues, enluce un trozo de la pared, formando una capa fina y lisa sobre la imprimación inicial. Toma tu pincel de cerdas gruesas, mójalo en agua limpia y humedece la imprimación, y pasa una tabla de anchura equivalente a la palma de la mano sobre ella para eliminar bultos y huecos y alisar bien la pared. Moja entonces el enlucido con el pincel y, si es necesario, pasa tu paleta sobre la pared. Traza las líneas con una cuerda como hiciste sobre la imprimación para tomar las medidas”<sup>217</sup>.*

### **1.2.3 Sobre el mantenimiento de los frescos.**

Hay condiciones donde el fresco presenta muy buena resistencia al deterioro, es decir que puede mantenerse muy bien. Depende de si estas condiciones son favorables o no. Como condiciones favorables, se considera el clima seco. Como desfavorables, la contaminación de la atmósfera hoy día, la humedad y la accesibilidad al salitre. Hay que tener cuidado también con los colores que se alteran por la cal. En general, el fresco es un procedimiento sólido y permanente.

En un clima seco, en ciudades contaminadas con excesos de combustión de los derivados del petróleo en forma de humo (que con la humedad cambia en ácido sulfúrico y ataca la superficie de las pinturas), tiene la posibilidad de mantenerse si se corrigen las situaciones agresivas. Es muy importante preparar bien y cuidadosamente la superficie del enlucido al cual se va a aplicar la pintura al fresco.

La humedad es uno de los graves deterioros de la pinturas murales, porque los muros funcionan como vasos comunicantes y suben por ellos las humedades que cuando baja la humedad ambiental se secan saliendo a la superficie las sales solubles en la humedad, deteriorando gravemente el muro.

Hay murales que se hallan en buen estado, otros que no, y otros que han desaparecido por completo. En otros casos es que se han arrancado porque los romanos tenían costumbre de hacerlo, costumbre que se mejoró y se aplicó de manera indiscriminada en los años cuarenta, portadas las capillas románicas de Cataluña de España.

De muchos murales, se encontraron los bocetos, pero su color y los retoques se han desprendido. Este, quizás, es el resultado de una ejecución en témpera sobre un revoque seco, o de una aplicación con agua y cal sobre un revoque que estaba ya demasiado seco.

<sup>217</sup> Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed.1982, Vicenza), Madrid 1988, pág. 115.

Tenía una gran importancia si el muro estaba seco o no, durante la ejecución del mural. Los procedimientos modernos, para evitar la humedad eran desconocidos en aquella época,

*“[...] así la impregnación primero del agua, seguida de la disolución y la recristalización de los compuestos de cal, puede haber sido la causa de su ruina (de los murales)”<sup>218</sup>.*

También hay que suponer, que los largos periodos de exposición a la intemperie y falta de cuidado del edificio hayan contribuido a lo mismo. Asimismo los incendios, los terremotos y malos tratos son factores de deterioro profundo.

### 1.3 Sobre el dibujo y de los colores.

#### 1.3.1 Sobre el dibujo.

El dibujo se empezaba por las líneas de construcción, trazadas con una brocha o tiradas con cuerda sobre el *pontata*. Líneas de construcción impresas, antes del siglo X, difícilmente se encuentran y si eso ocurre serían líneas rectas o círculos.

Sobre cómo anotar los ejes principales de simetría, e indicar los registros, Cennino Cennini da las instrucciones:

*“[...] si la imprimación está seca, toma un carboncillo y dibuja comprobando las proporciones que utilizas, tirándolas primero con cuerda, señalando las mitades de los espacios. Después, tira alguna otra línea que señale los planos. Y en el hilo que te señale las mitades ponle debajo un plomo. Coge entonces el compás grande con una punta sobre dicho hilo, y traza medio círculo en la mitad inferior; después, pon la punta del compás sobre el punto de intersección del hilo y la curva y traza otra media circunferencia hacia arriba. Verás que a mano derecha has hecho una crucecita como registro. A la izquierda, con el hilo de señalar apoyado en ambas cruces, comprobarás que queda horizontal, a nivel”<sup>219</sup>.*

Después de indicar los ejes principales se había desarrollado otro tipo de dibujo, que consistía en diagramas geométricos de las figuras o de la composición: la *sinopia* (il.52). La *sinopia*, un dibujo monumental de la imagen que se iba a pintar, se ejecutaba en el muro o en el *arriccio*, y servía como guía para el dibujo preparatorio que se iba a ejecutar en el *intonaco*. El término *sinopia* es italiano. Proviene del nombre de la tierra roja, aunque no era necesario que utilizase tierra roja para estos dibujos.

<sup>218</sup>Laurie, M.A., “La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los pintores”, Librería y Editorial Hernando (1ª ed.), Madrid 1935, pág. 209.

<sup>219</sup>Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed.1982, Vicenza), Madrid 1988, pág.114.



Il. 52 La pérdida de la pintura y del *intonaco* reveló la *sinopia*. Palacio Trinci, Foligno, 1424<sup>220</sup>.

Aunque los manuales bizantinos no hablan de *sinopia*, esta era una práctica tradicional que se utilizaba desde los tiempos antiguos para los mosaicos.

*“Parece sin embargo que los zografos (pintores) bizantinos podían trabajar sin sinopia. Fueron capaces de esto porque se basaban en una tradición iconográfica austera, entregada en la memoria por la práctica de sus arte, y también porque deberían haberse basado en libros de modelos – aunque no sabemos hasta qué punto y tenemos que estar cuidadosos de no sobreestimar sus uso. Estaban así capaces de trabajar sobre el fresco en pontatas, trazando la composición directamente in situ sobre el intonaco fresco”<sup>221</sup>.*

Este método, en el Oeste, se ha utilizado primero en el arte Otoniano tardío de Burgefelden y parece

*“[...] totalmente evolucionado al principio del siglo XII. El uso de diagramas geométricos que probablemente se ha difundido con las reformas de Cluny y Hirsau, era muy riguroso e importante en el obispado*

<sup>220</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, il. IV, 82, 69, 70, 71, 72, 79 (il. 52, 55-59).

-Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, il. 24 (il. 53, 54).

-(Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, lám.VIII (il. 57).

<sup>221</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.11.

*de Salzburg, donde había una fuerte influencia bizantina en el medio del siglo XII*”<sup>222</sup>(il.53).



Il.53 Dibujo preparatorio construido por ciclos concéntricos con compás. Se ve el punto del compás en la parte superior de la nariz. San Florian, siglo XII, Convento de Nonnberg, Salzburg.

Los ejes horizontales y verticales parece que interesaban a los pintores románicos, sobre todo por su preocupación por encontrar una relación más estrecha entre la composición pictórica y la arquitectura. Asimismo el desarrollo de los diagramas geométricos -especialmente círculos y triángulos- revela el nuevo interés para un tipo de trabajo de construcción formal, mientras la práctica bizantina por el otro lado, consistía en marcar los círculos de las aureolas y las proporciones de las figuras con compás. La culminación del sistema de los diagramas geométricos la vemos en los diagramas de Villard de Honnecourt (il.54). Pronto se hizo un proceso típico occidental para la composición figurativa. Este sistema de trabajar daba mucha libertad de improvisación a los pintores.

---

<sup>222</sup>Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.121.



Il.54 Cabeza construida. Villard de Honnecourt, MS. Fr. 19093, fol.19v., Biblioteca Nacional de Paris.

El dibujo preparatorio de la pintura mural, era el dibujo que se hacía en el *intonaco*, como hemos dicho, o en la capa fina de cal y agua que sustituye al *intonaco*. Este dibujo preparatorio puede ser grabado sobre el revoque, o trazado con un instrumento de punta a través de un papel, lo cual deja sobre el revoque fresco un surco.

Dibujo grabado, se hace también como base para poner el pan de oro sobre la pintura ejecutada ya.

Cennino Cennini describe el proceso del dibujo como sigue:

*“Coge entonces el carboncillo y, como ya te he dicho, haz composiciones y figuras, vigilando siempre las proporciones. Después, toma un pincel pequeño y puntiagudo, de cerdas, con un poco de ocre sin temple, líquido como si fuera agua, y vete perfilando las figuras, dando sombras como*



*hacías con agua tinta cuando aprendías a dibujar. Coge un puñado de plumas y borra el dibujo al carbón.*

*Por último, toma un poco de sinopia sin temple y, con un pincel fino, ve perfilando narices, ojos, cabelleras y demás extremidades y contornos de las figuras: haz que ellas queden proporcionadas, pues son la base sobre la que vas a aplicar el color. Después haz las cenefas o lo que quieras dibujar alrededor<sup>223</sup>”.*

El boceto general puede estar hecho también por el sistema de perforado, aunque los pintores románicos no utilizaban el método este del dibujo, tan común en la pintura bizantina. A ellos no les interesaba mantener el dibujo preparatorio visible hasta la fase final de la pintura. De todas maneras la última capa de los colores la hacían muy fina y había el peligro que el dibujo sería visible. Los románicos trabajaban de todas maneras con más libertad que los bizantinos. Mora, Mora, y Philippot llaman al estilo románico “*sumario*”<sup>224</sup>. Los románicos no sentían que tenían que seguir todas las directrices del proceso de la pintura mural. Esto se notaba también en sus manuales, que frente a los manuales bizantinos eran mucho menos formales, como ya hemos dicho.

El sistema de perforado que hemos citado antes se hacía del modo siguiente: Con una aguja se hacen agujeros sobre las líneas del dibujo que está ejecutado en un papel. El boceto general se calca picándolo con una aguja. Después, los agujeros se tocan ligeramente con una bolsita de gasa llena de polvo de carboncillo. El polvo pasando por los agujeros, deja el trazo del dibujo sobre la superficie. Para utilizar este dibujo más tarde, se hacían otros agujeros por penetración a través del dibujo ya agujereado, sobre un papel blanco.

Según Moreau-Vauthier

*“Una vez estarcido el conjunto, es delimitado por un trazo de pincel que permitirá hacer coincidir los detalles del cuadro y transportarlo por fragmentos sobre el enlucido final [...] el enlucido general está empleado, en este momento, en trozos que se unen entre sí y sirven a su vez para calcar sobre el enlucido final donde se va a pintar, ajustando cada pieza, por una parte al dibujo de conjunto trazado inicialmente en la primera capa, y por la otra a la que ya quedó ejecutada en el enlucido final”<sup>225</sup>.*

### 1.3.2 Otros tipos de dibujos.

En los murales medievales encontramos también otros tipos de dibujo:

<sup>223</sup> Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed.1982, Vicenza), Madrid 1988, pág. 114. Cennini expone aquí la técnica del taller de la escuela “giotesca” tardía de Angolo Gaddi.

<sup>224</sup> Mora, P., L. Mora, P.Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.120.

<sup>225</sup> Moreau-Vauthier, Ch., “Historia y técnica de la pintura”, Librería Hachette, Buenos Aires (sin fecha, imprimido en 1955 en Argentina), pág. 101.

Unos dibujos que eran estudios de motivos o de otras imágenes -pero no de la composición de la pintura que los cubría- y que estaban ejecutados sobre el muro o en el *arriccio* (il.55).



Il.55 Pequeño dibujo de San Jorge ejecutado en el *arriccio*, modelo para un fresco vecino. Siglo XII, fragmento de pintura mural de la iglesia de Djurdjevi Stupovi en Ras, Serbia.

Los dibujos trazados con instrumentos de punta los llamados *clavos del fresco*, que se grababan desde el principio, pero podían servir hasta fases tardías de la ejecución. Por el hecho que estaban grabados, permanecían visibles, y el dibujo siempre se encontraba. No se corría el riesgo de perderlo cubriéndolo de colores.

Se hacían también dibujos de toda la composición o de partes de ella, que podían ser transferidos libremente sobre el muro con la ayuda de cuadrados geométricos.

Asimismo se dibujaba con el método del esténcil: un agujero con un motivo normalmente geométrico recortado en papel. Así se podían grabar los contornos o se podía pintar el motivo pasando por el agujero con una brocha. Éste esténcil servía también como máscara para las partes cubiertas, es decir para cubrir partes que no querían pintar.

### 1.3.3 Sobre la manera de pintar y de los colores.

Los artistas románicos y los bizantinos aplicaban el color en capas sucesivas. Después de la capa primera del tono unificado de la base, pasaban los tonos más oscuros y más claros para aplicar en fin los toques finales.

A los bizantinos, les interesaba producir la impresión de la profundidad a través del sistema de las capas de los colores (il.56).





Il.56 Ver las capas sucesivas del color a través de las cuales se crea profundidad visual, Iglesia de Asinu, Chipre, 1333.

Pero los románicos redujeron la intrínseca profundidad pictórica que los bizantinos habían evolucionado en esa misma base. Mora, Mora y Philippot dicen:

*“A causa de que los románicos se esforzaban en enfatizar la superficie plana, tendieron a simplificar la estructura técnica con el fin de fortalecer el efecto combinado de las zonas planas del color y las formas lineales”<sup>226</sup>.*

La diferencia del tratamiento bizantino en capas sucesivas con el tratamiento románico de superficies más planas se presenta en los ejemplos de las ilustraciones 57 y 58 de Tesalónica y Sant’ Angelo de Formis.



Il.57 Capas de color en la pintura bizantina. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José, s.XII (detalle).

---

<sup>226</sup> Mora, P., L. Mora, P. Philippot, “Conservation of Wall Paintings”, Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.122.



Il.58 Se ve como en la pintura románica se simplifica el juego de las capas del color y se marca la tendencia lineal. Sant'Angelo de Formis 1072-1087.

Teófilo<sup>227</sup>, como Dionisios, describe un proceso riguroso de cómo aplicar los colores en varias capas sucesivas. Sus directrices se han utilizado para la iluminación de los manuscritos y reflejaban una tradición más bizantina que occidental. Entre los colores distingue dos especies: los que son apropiados para utilizar sobre los muros y los que no. Sobre la manera de pintar y de los colores, el autor, da directrices descritas.

Hay colores que no reaccionan bien con la cal y que se alteran por ésta, como las lacas, los cinabrios, los verdes de cobre<sup>228</sup>. La paleta del artista es más restringida de lo que parece.

Hay también pigmentos que se separan del agua (no se diluyen), como el azur, el ultramar, el negro de humo- y tienen que ser fijados por un aglutinante. Este puede ser el huevo (la yema, la clara, o su mezcla), porque la cal lo absorbe y lo retiene.

Durante la aplicación de los colores, el pintor no está mezclando los colores en una paleta, sino que los tiene previamente preparados en vasos. Esta práctica le permite trabajar con rapidez y como las degradaciones están hechas por anticipado, le conviene mejor trabajar en capas y no a través de gradaciones de colores.

<sup>227</sup>Mora, P., L. Mora y P.Philippot, citan el texto de Teófilo. Mora, P., L. Mora, P.Philippot, "Conservation of Wall Paintings", Butterworths, Gran Bretaña 1984, pág.118. Ver también Merrifield, Mrs., "The art of Fresco Painting, as practised by the old Italian and Spanish Masters", Alec Tiranti (1ª ed. 1846), London 1966, pág.17.

<sup>228</sup> Moreau-Vauthier, Ch., "História y técnica de la pintura", Libreria Hachette, Buenos Aires (sin fecha, imprimido en 1955 en Argentina), pág.103.

## 2 ESTÉTICA Y ELEMENTOS PICTÓRICOS.

El arte medieval se refiere a una realidad espiritual y trascendente. Sus formas representan más bien ideas que la realidad.

Antes de escribir algunas informaciones sobre la estética del periodo artístico que estudiamos, sería interesante recordar unos datos que conciernen al primer periodo del arte cristiano, un periodo que está determinando todo el arte medieval.

Ya hemos dicho que el Imperio Romano utilizó el arte de su época como propaganda. Este arte, que era el percusor del arte de la Iglesia, se dirigía a todos, tenía que ser comprendido por todos, y como tenía que cubrir las necesidades de todo el imperio era necesario producir muchas obras. Estos factores determinaron la técnica de las obras de la época. La reproducción de un modelo significaba su simplificación y su adaptación en materiales y escalas diferentes. Esto produce inevitablemente algunos cambios. Entre ellos, los más importantes son los siguientes: a) el dibujo y la forma del arte nuevo se esquematizan y b) el espacio se convierte en un espacio bidimensional.

### 2.1 La estética.

Para el siglo XII no hay una estética formal sobre las formas artísticas. Sin embargo existen diversas fuentes en las que se pueden rastrear cuáles son los valores tenidos en consideración<sup>229</sup>.

Sabemos que, “*El periodo creativo para los teólogos cristianos del Oriente terminó el siglo VII [...]*”<sup>230</sup>. A partir de entonces parecía que nada realmente nuevo se podría añadir en el pensamiento cristiano presentado por los “Axíomas de los Padres”.

Una idea que subyace en la concepción bizantina, en cuanto al arte religioso y su función esencial, es la idea de la distinción entre el mundo del espíritu (*νοητός, noitós*) y el mundo material (*αισθητός, escitós*). Esta distinción deriva directamente de los filósofos Neoplatónicos. Ellos habían preparado el camino a los Padres griegos de la Iglesia. Entre los años 383 y 390, San Gregorio de Niza concibe el hombre como un puente que une a los mundos en los que cada ser se divide. Es decir cuerpo y alma. El hombre pertenece, al mismo tiempo, al mundo espiritual y al mundo material. En él, los dos mundos se mezclan e interpenetran. Puesto que el hombre es el “ser-puente” entre los mundos *noitós* y *escitós*, la obra de arte que él está creando, pertenece a ambos mundos. “[...] él (el hombre) puede moldear y manipular el material (con el espíritu) y entregarlo articulado”<sup>231</sup>.

Esto puede explicar la importancia crucial de las matemáticas para la estética bizantina<sup>232</sup>. Para el matemático bizantino, la teoría de los números y la geometría

<sup>229</sup>Sobre el tema de los textos ver Yarza, Joaquín, Milagros Guardia, Teresa Vicens, “Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio”, Gustavo Gili, Barcelona 1982, págs. 16-21.

<sup>230</sup>Gervase, Mathew, “Byzantine Aesthetics”, John Murray, London 1965, pág.24.

<sup>231</sup>Sobre el tema ver Gervase, Mathew, opus cit., pág. 23.

<sup>232</sup>El escritor y filósofo más importante que escribió sobre el arte en la Constantinopla del siglo XI es Mijail Pselos.

pura pertenecen al mundo del *noitós*. El arte del cálculo, de la geometría aplicada, de la óptica y la mecánica, al mundo del *escitós*<sup>233</sup>.

Los números tenían mucha importancia en el pensamiento de la época. Como Metodio había anotado, “*la creación entera del mundo se consiguió a través de la armonía del número seis*”<sup>234</sup>.

La mayoría de los escritores hispanos, son contemporáneos de la etapa del dominio visigodo. San Isidoro es el principal. Menéndez Pelayo dice que la teoría de la belleza de San Isidoro de Sevilla (siglo VII) en el primer libro de las *Sentencias*, está tomada casi literalmente de San Agustín (354-430). Cuando habla en general de la belleza, más que nada aplicada a la naturaleza, la ve como reflejo desvaído de la única y superlativa que es Dios:

*“[...] por la belleza de las criaturas ascendemos al conocimiento de la Belleza del Creador, rastreando por lo corpóreo lo incorpóreo, y por lo pequeño lo grande, y por lo visible lo invisible, aunque la hermosura de las cosas creadas no tenga paridad con la de su Hacedor, sino que pertenezca a una inferior y subordinada especie de bien. Así como el arte redunde en gloria del artífice, así el Creador es glorificado por sus criaturas, y la misma condición de sus obras manifiesta su excelencia. Por la belleza circunscrita de la criatura nos da Dios a entender su belleza increada que no puede circunscribirse; para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios por donde se apartó de él, de tal suerte, que a quien por amor a la belleza de la criatura se apartó de la forma del Creador, le sirva la misma hermosura terrenal para elevarse de nuevo a la hermosura divina”*<sup>235</sup>.

Los textos de la época (como hemos comentado también para los textos bizantinos) son más bien un ejercicio retórico y tienen sobre todo calidades literarias<sup>236</sup>.

El sentido del orden, de la proporción, el valor del número, se aprecia y se aplican asimismo en la pintura románica.

Para el pueblo, los escritos de los sabios son ajenos. Para ellos la pintura en las iglesias ofrece imágenes de un mundo sagrado, imágenes de las vidas de los santos con las cuales los espectadores comparan su propia vida. Muchas veces la adoración de los

<sup>233</sup> “[...] el autor bizantino se dedicaba normalmente a escribir un texto complementario que analizar la obra en cuestión. La crítica del arte en Bizancio era más una crítica literaria que un registro de la situación vista”. Robin Cormack dice también que las descripciones de los iconos que tenemos por los teóricos de la época se caracterizan por su modo formalista y recuerdan mucho a los del siglo XX. Mijail Pselos escribe asimismo de este modo. Pero el modo con que escribe Pselos, no es común y no podemos decir que los bizantinos tengan una manera de ver formalista. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, págs 35, 36.

<sup>234</sup> *The Banquet*, Logos VIII, sección II, Gervase, Mathew, “Byzantine Aesthetics”, John Murray, London 1965, nota 8, pág. 166.

<sup>235</sup> Referencia de Menéndez Pelayo a las *Sentencias*, lib.I, cap.IV. Menéndez Pelayo, Marcelino, “Historia de las Ideas Estéticas en España”, C.S.I.C., Madrid 1974, pág. 318.

<sup>236</sup> Sobre el tema ver Yarza, Joaquin, Milagros Guardia, Teresa Vicens, “Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio”, Gustavo Gili, Barcelona 1982, págs. 144-149.

creyentes a las pinturas roza el límite del paganismo. Para la gente común, las pinturas no son simplemente pinturas. Son un intermediario entre éste y el otro mundo.

## 2.2 La forma.

El estudio del uso de la forma y de sus transformaciones, puede ayudar a entender las relaciones y diferencias del arte románico y bizantino. Hay que recordar una vez más, que en la Edad Media la pintura y la escultura, con sus simbolismos, se consideran como lenguaje apto para los que no saben leer.

La evolución de las formas depende de muchos factores (que la mayoría de las veces es difícil nombrarlos todos) que actúan juntos y dan cada vez los resultados consiguientes. Es sabido que las formas expresan el espíritu de su época. Henri Focillon dice sobre la forma y los ritmos:

*“[...] la vida de las formas no se realiza al azar, no es un mero fondo decorativo bien adaptado a la historia y surgido de sus propias necesidades, sino que las formas obedecen a reglas que les son propias, que están dentro de ellas, o si se quiere, en las regiones del espíritu que tienen por residencia o centro ”*<sup>237</sup>.

Las formas crean estilos. Focillon da la determinación del estilo:

*“[...] un estilo definido [...] es un ámbito formal homogéneo, coherente, en el interior del cual el hombre actúa y respira, ámbito que es capaz de desplazarse en bloque”*<sup>238</sup>.

Todos los cambios ocurridos en las formas de la pintura románica y en las de la pintura bizantina, expresan cada vez y con el modo más apropiado, el espíritu del momento. Y pensándolo de modo inverso: el espíritu abiertamente intenta ilustrar y formar a través del arte de la época, ya sea ésta la bizantina o la románica.

### 2.2.1 Convivencia de formas diferentes en el mismo lugar, convivencia de formas parecidas y traslado de la forma.

Un factor que hay que tener en cuenta antes de empezar el estudio directo de las formas románicas y las bizantinas, es que se pueden encontrar formas parecidas y características comunes en ejemplos que existen en sitios diferentes del espacio y del tiempo. Las formas tienen, dice Henri Focillon:

*“[...] una vida profunda, continuamente en acción y siempre eficaz durante los diferentes periodos y en los distintos medios de la civilización humana. Así se podrían tal vez explicar, y no sólo por la analogía de los*

<sup>237</sup> Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983, pág. 17.

<sup>238</sup> Focillon, Henri, opus cit. pág.21.

*procedimientos, los caracteres comunes de las figuras de mujer pintadas en los flancos de las urnas funerarias áticas y de las imágenes sensibles y flexibles que los maestros japoneses del fin del siglo XVIII dibujaron a pincel para los grabadores en madera*”<sup>239</sup>.

Vemos entonces la posibilidad de tener formas relacionadas sin que exista contacto alguno directo. Esto es muy interesante y nos conduce a la idea de que se puede hallar un espíritu común en sitios diferentes e incluso en sitios muy lejanos entre sí.

Otro factor que hay que tener en cuenta es que existe el caso de la convivencia de formas diferentes en el mismo lugar. Lo vemos en la pintura románica, y en la bizantina también. Tenemos muchos ejemplos que muestran que ritmos diferentes entre sí pueden sobrevivir al mismo tiempo, incluso en el mismo sitio. Sólo que los ritmos dependen de la técnica, sea ésta por ejemplo la de la escultura, o la de la pintura y se desarrollan de diferente modo según ellas (las técnicas). La vida de un ritmo es una dialéctica.

En este trabajo citamos las diferentes vías de contacto del mundo románico de España con el mundo bizantino. La mayoría de los contactos se hicieron de un modo indirecto. Pero recordemos otra vez las palabras de Henri Focillon: “[...] *un estilo definido [...] es un ámbito formal homogéneo, coherente, [...] ámbito que es capaz de desplazarse en bloque*”. En España hay muestras muy importantes de la influencia del estilo bizantino, las cuales citamos en el apartado sobre la pintura románica.

### **2.2.2 La forma en la pintura románica. Una forma abierta a la experimentación.**

El arte decorativo interpretó durante muchos siglos la visión humana sobre la forma. No hay que olvidar que es la expresión más característica de la primera Edad Media en el occidente. El elemento decorativo existe en los murales románicos. Ellos guardan el elemento decorativo sobre todo en el entorno pictórico y menos en las figuras humanas.

El arte románico español utilizaba la experiencia pictórica autóctona que le nutría y al mismo tiempo estaba abierta a influencias. Parece como que nunca estuviera contenta de lo que crea ella misma y sigue siempre su experimentación y su movimiento<sup>240</sup>.

En la pintura románica tenemos asimismo intentos, por un lado de crear y consolidar formas y por el otro de romper lo que a lo mejor valía hasta entonces para

<sup>239</sup>Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983, pág. 20.

<sup>240</sup>Cómo las formas de la pintura románica están abiertas a influencias o exigen orgánicamente sus cambios, probablemente se explica a través de las palabras de Focillon cuando habla, en general, sobre la forma: “*Unas veces, la forma ejerce una especie de imantación sobre diversos significados, o dicho con otras palabras, se presenta como un molde vacío en el que el hombre vierte sucesivamente materias muy diferentes que se someten a la curva compresora, y que adquieren, así, una significación inesperada [...]*”. Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983, pág. 12.

pasar a un estilo siguiente<sup>241</sup>. Podemos imaginar la pintura románica florecer en un periodo más corto de tiempo, para pasar después al estilo gótico. En este periodo de tiempo, el arte románico pasó por varias etapas, experimentó, cambió, aceptó influencias, dejó atrás elementos que no necesitaba, vivió una vida muy intensa. El estilo románico, se distingue por su “movimiento” frente a la inmovilidad que caracteriza a otros estilos de arte<sup>242</sup>. Henri Focillon dice hablando sobre la obra de arte en general:

*“[...] la obra del arte no es inmóvil más que en apariencia. Expresa un anhelo de fijar, de inmovilizar, los momentos del pasado. Pero en realidad, nace de un cambio y prepara otro”*<sup>243</sup>.

Podríamos decir que la pintura románica es un momento así en el tiempo distante.

Sabemos que en numerosas ocasiones en la historia del arte, por razones varias, se expresan opiniones que se utilizan durante un tiempo y después se olvidan. Es de este tipo el pensamiento que caracteriza a la pintura bizantina como rigurosa, estática, sin vida.

Algo parecido ocurre con la pintura románica que se caracterizó como “tosca” y “torpe”<sup>244</sup>. Joan Sureda dice que los cuerpos románicos son unos cuerpos “desgarbados” que “no resistían análisis anatómico alguno”. Caracteriza a los colores románicos como “aberrantes” y dice que las pinturas románicas “denotaban un universo ensombrecido por el terror”. Los cistercienses reaccionaron contra este tipo de pintura. San Bernardo caracterizó a los monstruos románicos como “ridículos”, y habló de una “belleza disforme” y una “deformidad agradable”<sup>245</sup>. La sumisión es lo que se pide del pueblo románico y el pintor románico tiene que trabajar con temas que se refieren al sufrimiento. La salvación del hombre tiene que pasar por su sufrimiento. Ésta es la idea que domina en el fondo de la mayoría de los temas que adornan la iglesia románica. El pintor románico trata estos temas como se debe. Sin embargo, – y no se sabe si esto ocurre inconscientemente– suaviza la rigurosidad de sus temas con un dibujo que toca a veces los límites, de la caricatura. El Cristo de San Climent de Taüll produce terror. Pero al mismo tiempo el modo con el cual está tratado tiene elementos decorativos fuertes y asimismo es caricaturesco. De nuestra opinión, así se explica la muy interesante doble impresión que transmiten las pinturas románicas. La mirada del Pantocrator en San

<sup>241</sup> Con el tiempo, el carácter de la religiosidad cambia. La nueva era que lleva hacia el estilo gótico en las artes, se caracteriza por la humanización y temporalización de lo divino.

<sup>242</sup> Al hablar sobre los monumentos románicos, Ioannis Panagiotópulos dice que “[...] generalmente provocan un sentimiento de transición, como si no constituyera (el arte románico) la sólida y constante manifestación del sentimiento religioso de los pueblos que los construyen”. Aunque las palabras de Panayotópulos parecen tener un matiz negativo, nosotros no damos esta interpretación al sentimiento de transición que uno probablemente tenga mirando la pintura románica. (Panagiotópulos) Παναγιωτόπουλος, Ιωαν.Μ., «Γενική Ιστορία της Τέχνης», Τόμος Β', Ζηκάκη, Αθήνα 1927, pág. 261.

<sup>243</sup> Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983, pág. 13.

<sup>244</sup> Panagiotópulos, opus cit. pág. 267.

<sup>245</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 14.



Climent de Taüll produce terror, pero al mismo tiempo estas figuras tienen humor y muchas veces, a los ojos de un espectador contemporáneo, recuerdan al arte del cómic<sup>246</sup>.

### **2.2.3 La forma en la pintura bizantina. El renacimiento de formas antiguas en un tiempo tardío.**

El arte bizantino se caracterizó por unos periodos de “renacimiento”. Estos renacimientos son un regreso a modos del arte antiguo que siempre ha nutrido al arte bizantino.

Citaremos el siguiente trozo sobre la forma de Henri Focillon, pensando sobre el carácter de la pintura bizantina:

*la “[...]movilidad de la forma, esta aptitud de engendrar figuras diferentes, es todavía más notable si la consideramos en unos límites más estrechos. Las reglas más rigurosas, que parecen hechas para disecar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que muestran mejor su inagotable vitalidad a causa de la riqueza de las variaciones y de la asombrosa fantasía de las metamorfosis”<sup>247</sup>.*

La tradición grecorromana en la cual se basaba el arte bizantino contiene toda la información que en cada caso es imprescindible para un renacimiento correspondiente.

Estos renacimientos son la razón por la cual la pintura bizantina permaneció viva tantos siglos. Parece que concibe su iconografía como una variedad de significados sobre la misma forma general. Parece que es un arte suficientemente fuerte para permanecer tantos siglos. Y esto porque inventa la manera de autonutrirse, de autogenerarse. A veces (en sus momentos peores), se vuelve rígida, inflexible, inmóvil (en su conjunto y también en relación con el románico) para renacer después, siempre dentro de sus límites, aunque estos parezcan, a veces, muy estrictos. Probablemente lo que ocurre es que tiene la suficiente riqueza y flexibilidad como para satisfacer todas las tendencias. Y a pesar de sus reglas estrictas la mayoría de las veces se nos presenta como un arte palpitante.

La relación con la tradición antigua da informaciones que incluso pueden ser contradictorias u opuestas. En el campo de las formas existen relaciones con la tradición antigua. En el campo de las ideas hay una tradición pagana de la cual la iglesia cristiana quiere renegar. Por el otro lado está la filosofía helénica que a través de los Padres de la

<sup>246</sup> “[...] el hombre del barroco encontraba pobre la iglesia románica y, especialmente su decoración, indígena ante Dios y ante él mismo. [...] las obras pictóricas se asociaron a campesinos incultos, incapaces de sentir la creación artística, a gentes heréticas”. Sureda, Joan, opus cit. pág.15.

El arte bizantino también es un arte mal entendido muchas veces, como el románico. Son periodos de arte que se han interpretado de modo negativo, que su sustancia no ha sido comprendida durante tiempo. Es probable que cuando se creó este mal entendido, el espíritu de la época era muy diferente y no podía comprender este tipo de arte o, es probable que los intereses, sean éstos políticos, culturales etc. fueran diferentes.

<sup>247</sup>Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983, pág. 13.

Iglesia contribuye a la formación de la filosofía cristiana. Vemos entonces que la fuente es muy amplia y rica y puede satisfacer cada necesidad y deseo de transformación.

Aquí hay que señalar también otro elemento muy importante como característica de la cultura helénica. Una característica que ha resaltado en su arte y en su estética desde siempre: el sentido de la medida. Éste es un factor que contribuye a que la pintura bizantina nunca llegó a utilizar formas extremas como vemos en la pintura románica.

#### 2.2.4 La línea.

Antes de estudiar por separado las partes de la figura humana, es muy importante dedicar unos párrafos al concepto de la línea y su uso particular por parte de las dos tradiciones pictóricas que estudiamos.

La presentación de la forma en el dibujo se consigue, sobre todo, a través de la línea. Pero la línea está atada al color<sup>248</sup>. El modo por el que existe el color en la superficie pictórica está determinado por la línea. O, con otras palabras, el modo por el que existe el color es a través de la línea. Cuando dibujamos determinamos unidades de color.

La línea bizantina tiene características propias, así la pintura bizantina adquiere su propio estilo. Georgios Kordis dice

*“[...] es la línea la que sienta la base de la tradición visual bizantina”*<sup>249</sup>.

La línea sirve para la separación de las formas. Sirve para dar forma a los elementos de la composición. La línea en la pintura bizantina se caracteriza sobre todo por ser simple, clara e inmediata. La sencillez sirve para que las formas estén bien claras. La imagen debe poder percibirse fácilmente. Para producir la forma y el ritmo, la línea debe ser fluida, plástica y flexible. Para conseguir todo esto parece que los bizantinos consideraron que la línea más apropiada es la zig-zag. Otra característica de la línea bizantina es que es una línea abierta. Es decir, que se continúa en otra línea que sigue o no en otro plano. Por lo que facilita las relaciones entre los elementos pictóricos.

Una característica importante en la pintura bizantina es el movimiento. El movimiento-energía<sup>250</sup>, dentro de la pintura y al mismo tiempo hacia el espectador. Es importante cómo se mueve la forma en la superficie pictórica y hacia el espectador, en perspectiva, despegándose de la superficie de la imagen. Este movimiento se produce a través del uso de la línea. Aparte del movimiento perpendicular y horizontal de la línea bizantina, tiene mucha importancia el movimiento transversal que crea formas en perspectiva, que se mueven hacia el espectador, comunicándose con él.

Georgios Kordis sostiene que lo estático es evitado en la pintura bizantina evitando las figuras de perfil - raras son las veces que aparecen- y la frontalidad rigurosa. De las

<sup>248</sup>Sobre el color y la línea ver (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, σελ. 19.

<sup>249</sup>(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, opus cit. pág.20.

<sup>250</sup>Sobre el movimiento ver (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, opus cit. pág.22.

figuras que llamamos de posición frontal en este trabajo, pocas de ellas están, en realidad, de posición frontal exactamente. Excepto en algunos pocos ejemplos, hay miembros del cuerpo que se mueven de forma oblicua y con la idea de lo transversal, de movimiento hacia el espectador<sup>251</sup>. Es interesante ver que el resultado final del movimiento de las formas en la pintura bizantina está en equilibrio. Quizás tenemos formas de movimiento contrario, pero el resultado es equilibrado y lleno de energía.

Sobre la pintura románica, Joan Sureda, dice que el uso de la línea contribuye a que las figuras “se recorten” contra el fondo<sup>252</sup>. Es la línea la que esboza las figuras. Casi siempre la transición entre el fondo y la figura se realiza a través de la línea.

Existe la “línea-contorno” que es simple, delgada, negra, uniforme y se encuentra más en realizaciones más primitivas o tardorománicas y más bien en la pintura sobre tabla.

Joan Sureda está hablando también de un tipo de línea muy expresiva y viva, la “línea-trazo” (muy expresiva en Ginestarre de Cardós)<sup>253</sup>. Este tipo de línea, en el momento de representar una realidad, lo hace con mucha expresividad y economía en la forma. Un ejemplo de la línea expresiva vemos en los murales de Bagüés donde el dibujo es simple y basado en formas geométricas<sup>254</sup> (il.60). En Bagüés la expresividad de los cuerpos, su posición y su gesticulación, están asimismo concebidas de manera simple. Las tensiones están muy pronunciadas por los ángulos que determinan las formas básicas. Aquí no encontramos la línea ornamental.



Il. 60 Crucifixión (detalle), iglesia de los santos Julián y Basilisa, Bagüés<sup>255</sup>.

<sup>251</sup> Más sobre el tema ver (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, opus cit. pág.26.

<sup>252</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 135.

<sup>253</sup> Sureda, Joan, opus cit. pág. 137.

<sup>254</sup> Sobre “lo lineal” ver Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, págs. 220-24 y sobre “la línea” ver Sureda, Joan, opus cit. págs. 134-137.

<sup>255</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

La línea “ornamental” la encontramos, por ejemplo, en San Clemente de Taüll o en los murales de San Isidoro de León (il.61), donde observamos una especie de barroquismo. Dice Sureda que existe:

*“[...] un evidente derroche formal que se manifiesta particularmente en lo lineal [...]. El dibujo ha quedado ahogado por la línea expresiva y el grafismo ornamental, los pliegues se multiplican, así como las tensiones lineales que determinan. A pesar de ello el ornamento no adquiere validez aislada [...]”<sup>256</sup>.*



Il.61 Anunciación a los pastores (ángel).  
Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro.

-Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.58 (il. 65).

-Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, págs. 95,98, il. 22,23 (il. 62, 63, 64, 68).

-Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, págs. 221, 222, 229, 227 (il. 60, 61, 66,67).

<sup>256</sup>Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, págs. 222-224.

En cuanto el espacio, para los bizantinos el uso de la línea es muy importante y esencial, y está conectado con la intención secreta de presentar sus figuras en el espacio, conectando los diferentes planos, manteniendo así su relación con la tradición antigua.

Para los románicos, la mayoría de las veces la línea, según Erwin Panofsky:

*“[...] es sólo línea, es decir, un medio gráfico de expresión sui generis cuya función es la de limitación y ornamentación de superficies; y por su lado, la superficie es solo superficie [...]”<sup>257</sup>.*

La observación en el uso de la línea es probablemente un modo de ver cómo la concepción románica se apartó de la Antigüedad.

### 2.2.5 Lo geométrico y las medidas.

Los románicos y los bizantinos utilizaron la geometría en su arte. Las formas geométricas tienen no sólo valor formal o constructivo, sino simbólico. El trabajo pictórico en los talleres bizantinos se basa en un sistema de medidas del pasado de origen cosmológico. El sistema de “módulo” que utilizó la pintura bizantina

*“[...] no parece que haya que remontarlo más allá del helenismo tardío, o sea, en una época en la que la concepción entera del mundo se transformó, no sin influjos orientales, a la luz de la mística de los números, y en la que las propias matemáticas antiguas, que culminan y se concluyen con Diofanto de Alejandría, con una general derivación de lo concreto a lo abstracto, sufrieron su aritmetización”<sup>258</sup>.*

En cuando las formas, la principal es el círculo. Por supuesto el cuadrado y el triángulo se usan también como elementos constructivos, como base para la expresión plástica. Todas estas figuras tienen sus simbolismos.

El círculo es la forma que se traza primero en la composición al dibujar el nimbo. Simboliza la esfera celeste. Es la representación del macrocosmos. Hace referencia asimismo a la noción del tiempo<sup>259</sup>.

El círculo frente al cuadrado es la dialéctica entre lo dinámico y lo estático, lo continuo y lo discontinuo. Santiago Sebastián López dice

*“La iglesia románica no sólo estaba diseñada “ad quadratum”, sino que, siguiendo otro símbolo primordial, se la representó con base en el círculo, que expresaba lo celeste, mientras que el cuadrado aludía a lo terrestre; ambos simbolizaban dos aspectos fundamentales de Dios, es decir, la*

<sup>257</sup>Panofsky, Erwin, “La perspectiva como forma simbólica”, Tusquets Editores (1ª edic. 1924-25), Barcelona 1991, pág.33.

<sup>258</sup>Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª edic.1955), Madrid 1979, pág.93.

<sup>259</sup>Sobre el simbolismo de los números ver Cirlot, Juan Eduardo, «Λεξικό των Συμβόλων», Κονιδάρη (1ª edic. Editorial Labor, Barcelona 1992), Αθήνα 1995, pág.320.

*unidad y la divinidad. La tierra dependía del cielo al inscribir el cuadrado dentro de un círculo”*<sup>260</sup>.

De todas maneras, el cuadrado es un símbolo de combinación y organización de los cuatro elementos<sup>261</sup>.

La cruz, símbolo de Cristo, es unión entre lo terrestre y lo celeste, lo humano (línea horizontal) y lo divino (línea perpendicular)<sup>262</sup>.

Seguimos hablando sobre el poder y el uso simbólico de las formas y los números: el triángulo es el símbolo de la Santísima Trinidad<sup>263</sup>.

El pentágono<sup>264</sup> y el cinco, son símbolos de la perpetuidad de la especie humana y en cierta medida de la relación entre Dios y el hombre.

El siete consiste del 3 y 4, cuerpo y alma respectivamente. Expresa la armonía del ser humano y su relación con el universo. Fue la cifra más misteriosa de la Edad Media<sup>265</sup>. Siete son los pecados mortales y siete las virtudes, siete los misterios cristianos y siete los días de la Creación<sup>266</sup>.

El doce<sup>267</sup> es el número de los Apóstoles y por consecuencia es la cifra de la Iglesia Universal.

La teoría bizantina de las proporciones

*“[...] refleja todavía las secuelas de la tradición clásica, en cuanto que elaboró su propio esquema partiendo de la articulación orgánica del cuerpo humano [...]”*<sup>268</sup>.

<sup>260</sup>López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.49.

<sup>261</sup>Tiene carácter estático y austero. El cuadrado puesto sobre una de sus puntas cambia su simbolismo. “Durante el periodo románico usaban este cuadrado como símbolo del sol, semejándolo con el triángulo”. Ciriot, Juan Eduardo, «Λεξικό των Συμβόλων», Κονιδάρη (1ª edic. Editorial Labor, Barcelona 1992), Αθήνα 1995, pág.505. Para los Pitagóricos “el cuadrado lleva la imagen de la esencia divina”. El cuatro es sagrado. Significa la suma de los cuatro primeros números, es decir, el número 10, que para los Pitagóricos es el origen de toda la Creación. También el cuatro es el símbolo de los elementos materiales. (Iatrú) Ιατρού, Μιχαήλ Ι., «Ο αριθμός 7», (χωρίς εκδότη), Αθήναι 1965, σ.75.

<sup>262</sup>Ciriot, dice “Como el Árbol del Paraíso, la cruz pertenece al simbolismo ‘eje de la tierra’. [...] es el puente o la escala por donde las almas suben al Dios Celestial”. Ciriot, Juan Eduardo, «Λεξικό των Συμβόλων», Κονιδάρη (1ª edic. Editorial Labor, Barcelona 1992), Αθήνα 1995, pág. 476.

<sup>263</sup>El triángulo con la punta hacia arriba muestra dirección hacia arriba, dirección hacia Dios. Es una figura dinámica. Según López “[...] al dividirlo genera círculos, de los que cabe destacar el equilátero que simboliza la armonía y la proporción”. López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.49. Los Pitagóricos consideraban el número tres sagrado, “como portador del principio, del medio y del fin”. (Iatrú) Ιατρού, Μιχαήλ Ι., opus cit. pág 54.

<sup>264</sup>López dice “Más importante como figura clave fue el pentágono, que poseía la llave de la geometría y de la sección áurea, y aun poseyó poderes mágicos”. López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.49.

<sup>265</sup>López, Santiago Sebastián, opus cit. pág.102.

<sup>266</sup>Los godos tenían 7 dioses. Los Pitagóricos consideraban el número siete “[...] sagrado y relacionaban el siete con las siete vocales del alfabeto griego y los siete tonos de la música. Con la música relacionaban la armonía del mundo”. (Iatrú) Ιατρού, Μιχαήλ Ι., «Ο αριθμός 7», (χωρίς εκδότη), Αθήναι 1965, pág.21.

<sup>267</sup>López dice que el número doce es el producto de tres por cuatro. Tres es la cifra de la Trinidad, cuatro el símbolo de lo material, es decir “multiplicar tres por cuatro es penetrar la materia de espíritu”. López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág.102.

Sin embargo, los bizantinos expresaron las proporciones a través del sistema de un modulo que equivalía a la “longitud de la cabeza”. Lo más común era que el cuerpo humano se construía sobre siete u ocho (dependiendo de la época y del estilo de pintura, por ejemplo en la pintura bizantina de finales del siglo XII vemos ejemplos de construcción sobre nueve cabezas) y respectivamente las medidas de la cabeza se basaban en la “longitud de la nariz”<sup>269</sup>.

Este sistema, resultó más práctico para los medievales porque se ejecutaba con rapidez y era independiente de la estructura orgánica del cuerpo. Este sistema proporciona más fácilmente un trazado esquematizado, lineal y bidimensional. Pero

*“A pesar de todas sus tendencias hacia la esquematización, el canon bizantino se basaba, al menos en un cierto grado, en la estructura orgánica del cuerpo humano [...]”*<sup>270</sup>.

El rostro se separa en tres partes. El modulo “nariz” se utiliza para las medidas horizontales asimismo, y a través de éste se determinan tres círculos concéntricos (trazados por combas) cuyo centro se encuentra en la raíz de la nariz.



Il. 62 El esquema de tres círculos del arte bizantino y bizantinizante.

El sistema del “esquema de tres círculos” fue bastante popular en el arte bizantino y bizantinizante en Occidente (il.62). Es muy interesante cómo este sistema se aplicó en el caso de las cabezas vistas en tres cuartos. En la ilustración 64 vemos que el centro del círculo se desplaza hacia el ángulo del ojo o la pupila, la distancia AC cambia y las

<sup>268</sup>Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, pág.92.

<sup>269</sup>Sobre las proporciones bizantinas ver las fuentes más tardías, del siglo XIII, Cennini, Cennino, “El libro del arte”, Akal (1ª ed.'82, Vicenza), Madrid 1988 y el Manual de pintor del Monte Atos, libro escrito entre 1701-1745: Διονύσιος του εκ Φουρνά, «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης», Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (από εκδ.Α.Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Πετρούπολη, 1909), Αθήνα 1980.

<sup>270</sup>Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, pág.97.



dimensiones verticales permanecen iguales, excepto la frente y la parte superior de la cabeza que reducen su tamaño.



Il. 63 Santa Noemisia (pintura mural), siglo XII, Catedral de Anagni.



Il.64 Meo da Siena (?): La virgen con el Niño, siglo XIV, Santa María Maggiore, Florencia.

En la tradición bizantina se encuentran varias medidas<sup>271</sup>. En la pintura bizantina las figuras pueden estar estructuradas según 6, 7, 8 incluso 9 ó 10 cabezas. Vemos los casos últimos, sobre todo en la pintura del periodo de los Comnenos en la segunda mitad del siglo XII: proporciones que llegan desde 1:8 hasta 1:10, algo que vemos por ejemplo en Agii Anárgiri, 125<sup>272</sup>. Hacia finales del siglo XII (último periodo de los Comnenos y principio del siglo XIII), se observa otra tendencia hacia proporciones de 1:6. Se trata de figuras anchas con cabezas pequeñas, 147 (Agios Elpidoforos en Agios Stratigós de Mani)<sup>273</sup>. Sin embargo éstos no son casos muy comunes. Lo más común era que los bizantinos utilizaran la medida de las 7 u 8 cabezas porque preferían que las figuras fueran dinámicas y a la vez elegantes. Cuando la figura mide 8 cabezas, las piernas ocupan 4 (il.65).

<sup>271</sup>(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, σελ.54.

<sup>272</sup>Sobre el tema ver (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονῆς Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινὴ ζωγραφικὴ του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 111.

<sup>273</sup>López dice que San Ambrosio “(...) *especuló sobre las proporciones del ‘canón’ ideal dominado por las cifras 6 y 10, que también aparecen en Vitruvio*”. López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág. 49.



Il.65 Figura humana según la medida de 8 cabezas.

Los románicos, como los bizantinos, aplicaron la geometría a su arte arquitectónico y pictórico. En la iglesia de San Quirze de Pedret se representa al “*homo quadratus*” que es una expresión de las teorías vitruvianas sobre la realización entre las proporciones humanas y las arquitectónicas, tal como expresa Vitruvio en su obra “*De architectura libri decem*”<sup>274</sup>. La altura y la anchura son iguales y resulta un cuadrado perfecto.

En la pintura románica se utilizan reglas que pueden provenir de los modelos bizantinos. Pero Joan Sureda, hablando sobre los murales castellanos-leoneses y aragoneses, dice que “*El criterio bizantinizante de otorgar a la altura del cuerpo nueve módulos no se manifiesta [...]*”<sup>275</sup> en ellos.

En la pintura románica, es más frecuente la aplicación del esquema de tres círculos bizantino. La cabeza se define por tres círculos, el centro de los cuales coincide con el nacimiento de la nariz. Cuando la cabeza está dispuesta en tres cuartos, el centro del círculo se desplaza. En el ejemplo que nos da Sureda del esquema compositivo de la cabeza del pastor (il. 66) vemos que son las dimensiones horizontales las que cambian. Aquí, el radio del círculo consiste en la largura de dos narices<sup>276</sup>.

<sup>274</sup> López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág. 49.

<sup>275</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág.228.

<sup>276</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 229.



Il.66 Esquema compositivo de la cabeza de un pastor.  
Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, León.

Es interesante también observar el esquema compositivo de Joan Sureda de *Maiestas Domini* del Panteón Real de León (il.67). En él se ve el intento de regular la estructura de las formas a través de un esquema geométrico y se ve también la construcción a través de círculos. El centro de los círculos coincide con el punto donde se encuentran las diagonales que atraviesan el rectángulo del soporte mural. El cuerpo de Cristo corresponde a la mitad de la largura del eje central del rectángulo. Y el eje vertical de la mandrola corresponde al eje vertical del rectángulo<sup>277</sup>.



Il.67 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro,  
Esquema compositivo de la Maiestas Domini.

<sup>277</sup> Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 227.

Asimismo, en los murales románicos tenemos ejemplos donde la geometría se utiliza de manera original.

*“En el Medievo, y basándose en Platón, se había enseñado que eran verdaderamente sustanciales las ideas en cuanto imágenes primarias de las cosas, mientras éstas, sometidas a nuestra experiencia, no eran en realidad más que una tosca representación. [...] un evangelario de Ratisbona del siglo XI reproduce la escena con signos, estenogramas de los objetos, sacados no de la Naturaleza, sino de las formas reducidas a fórmulas a fuerza de condensación y concentración. La nube está hecha de bandas, el árbol de esquemas representativos de sus partes elementales: suma de tronco, ramas, copa. Estos signos, podríamos llamar formas primarias de lo visible, responden a las ideas de la teoría del conocimiento de causas y, como éstas, son tenidas por reales”<sup>278</sup>.*

Una fuente de percepción diferente sobre lo geométrico es Villard de Honnecourt<sup>279</sup> que intentó construir la forma de la figura humana como la arquitectónica. Reconstruyó la realidad estructurando el cuerpo humano a través de formas geométricas (il.68)<sup>280</sup>.



Il.68 Construcción de la figura frontal,  
sobre el principio de Villard de Honnecourt,  
MS. Fr. 19093, fol.19, Biblioteca Nacional de Paris.

<sup>278</sup>Weigert, Itans, “Estilística”, Vol.II, UTEHA, México 1962, pág. 5.

<sup>279</sup>Villard de Honnecourt, arquitecto francés de principios del siglo XIII. Su *Album* es el llamado *Livre de portraiture*.

<sup>280</sup>Según Henri Focillon “[...] las recetas que fueron más tarde formuladas por Villard de Honnecourt, podrían ser muy conocidas hacia finales del siglo XI por artistas que habían aprendido el ‘art de géométrie’, indirectamente, de los grandes geómetras del periodo” (Focillon, Henri, “The Art of the West”, Vol.I, Phaidon, London 1963, pág.115) muchos de ellos árabes y sirios.

En la pintura románica hay obras en las que si bien lo geométrico actúa como estructura ordenadora, sigue una concepción *sui generis*, más acorde con la esquematización de Villard de Honnecourt. Joan Sureda da como ejemplo los murales de Susín (341) (hechos al modo popular) donde el módulo de la cabeza no es la nariz sino “*el largo de la parte inferior de la cara*”<sup>281</sup>. El resultado es un rostro muy alargado (el largo es el doble del ancho). Pero hasta en estos casos, aunque sean *sui generis*, observamos el uso de la geometría.

Sin embargo tenemos que anotar que no cabe buscar una absoluta perfección geométrica en la pintura. Y es el desvío de la geometría estricta el que hace muchas veces que la pintura parezca viva.

## 2.2.6 El espacio.

Durante la Edad Media el espacio se considera uniforme e infinito, que contiene el todo. Esa convicción provenía de la idea de un Dios único del universo. El fondo de oro de los bizantinos daba precisamente esta sensación del espacio infinito<sup>282</sup>. En general, la pintura cristiana no se ocupó de encontrar un sistema de perspectiva que aproximase la impresión del mundo real. Este tipo de pintura es por naturaleza no racional.

El modo de tratar el espacio los bizantinos es explicado por los estudiosos de varias maneras. Se habla de una perspectiva inversa, “relativa”, o isométrica. O incluso de una perspectiva ausente<sup>283</sup>. Es verdad que los bizantinos utilizan varios modos pictóricos para mostrar el espacio y dar la impresión de la perspectiva. Los planos múltiples, la superposición de ellos, lo arriba (que se percibe como atrás) – lo abajo (delante), los planos que se crean a través de las inclinaciones de las líneas, la luz<sup>284</sup> (que trae las cosas delante), el color, el movimiento que crea direcciones, son modos de crear espacio para los bizantinos.

Entre ellos señalamos también el tipo de trazado *relativo* explicado por Giorgos Kordis

*“[...] las líneas de fuga (del dibujo) se dirigen hacia el espacio del espectador. [...] En este tipo de trazado en perspectiva –que llamamos relativo, porque pone en relación y busca la comunión de lo representado con el espectador– las (cosas) de atrás se dibujan arriba y las que están delante abajo [...] las líneas de fuga no se inclinan [...] al contrario se*

<sup>281</sup>Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, pág. 230.

<sup>282</sup>“[...] uno tiene la impresión de la “luz finísima”, como determinaban el espacio los Neoplatónicos”. (Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> εκδ. 1946), Αθήνα 1990, σελ. 188.

<sup>283</sup>“Grabar malamente dice que en el arte paleocristiano el espacio se desvanece. [...] Al contrario, se refuerza, tanto que sus límites se pierden entre las cosas o las cosas pierden sus límites en él y se hacen uno con él, transparentes, como las quería Plotino”. (Mijelis) Μιχελής, Π.Α., opus cit. pág. 189, nota 47.

<sup>284</sup>Kóndoglu dice que se pone más *ψιμίθι* (blanco), en las partes de la carne que más sobresalen. Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, σελ. 24.



*abren y crean un cono visual frente a la obra. Un cono visual de fuerzas y energía donde entra el espectador, y forma parte de la obra de arte*”<sup>285</sup>.

Este sistema de perspectiva está heredado de la era griega antigua. Georgios Kordis no acepta la perspectiva de los bizantinos como inversa porque dice que las líneas de fuga no se encuentran delante de la obra en un punto focal. Tampoco acepta la teoría de Panagiotis Mijelis, según la cual los bizantinos dibujaban así porque veían las cosas desde arriba (εξ απόπτου)<sup>286</sup>. Esta teoría, dice, “*aunque tiene puntos correctos, no explica el movimiento (o dirección) de las líneas de fuga*”.

*“Los bizantinos dibujan en perspectiva teniendo como único criterio la presencia visual de la figura y su referencia al espectador. Y más aún, con la intención de relacionar la imagen con el espectador”*<sup>287</sup>.

Observamos asimismo que aunque el espacio en la pintura bizantina se considera uniforme e infinito y aunque, ciertamente por eso, la idea de representar el espacio es a través de lo bidimensional, hay, un interés muy grande por representar los volúmenes. De todas maneras Bizancio siempre había mantenido lazos con la antigüedad griega.

Por el contrario, hablando sobre el románico Erwin Panofsky dice que se aparta de la Antigüedad:

*“[...] de una vez por todas, se renuncia a cualquier ilusión espacial; y, además, supone justamente la condición que determinará el surgimiento de una concepción espacial verdaderamente moderna”*<sup>288</sup>.

Para él cualquier volumen de los objetos o del fondo se reduce a una superficie y así cuerpos y espacio quedan unidos.

En realidad los románicos utilizan también todos los modos, a los que nos hemos referido hablando sobre la pintura bizantina, para representar el espacio. Lo que sostiene Panofsky ocurre sobre todo cuando la forma está en el límite de formar parte del ámbito del ornamento más que de la figura en sí. Porque también vemos, en otros casos, la intención de representar la tercera dimensión. Se utilizan también mucho los cambios en las dimensiones, a través de las cuales de un modo simbólico resaltan partes del dibujo. Se

<sup>285</sup>Kordis, (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, σελ.61.

<sup>286</sup>Mijelis lo explica: “*Es decir, pintaban tal y como pintan los primitivos o como lo hacen los niños pequeños ‘de memoria’ para mostrar de los objetos todo lo que saben de ellos, aunque los hayan observado en otro momento, y no (pintan) sólo lo que ven en ese momento como si estuvieran quietos en un sitio y miraran con los ojos abiertos. De este modo pintan también los pintores contemporáneos –los llamados modernos-, sin un sistema de perspectiva, a pesar de que conocen la perspectiva académica*”. (Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> εκδ. 1946), Αθήνα 1990, σελ. 178.

<sup>287</sup>Kordis, (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, σελ.62.

<sup>288</sup>Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1<sup>a</sup> ed.1955), Madrid 1979, pág.33.

utiliza incluso el tipo del trazado “*relativo*” que conecta la figura con el espectador. La figura se dirige hacia el espectador partiendo de la superficie-soporte, sea éste el blanco de cal, como en los murales aragoneses, o el de bandas cromáticas de procedencia mozárabe.

Pero al mismo tiempo observamos que ocurre lo siguiente:  
Según las palabras de Joan Sureda

*“[...] las formas románicas pretenden alcanzar la verdadera magnitud, la verdadera distancia, y lo ‘verdadero’ es aquéllo que está alejado de la falacia de la visión [...]”*<sup>289</sup>.

Éste quizás es la primera muestra, -el primer paso que conducirá a la elevación de lo gótico-, donde es el hombre el que asciende hacia Dios. Por el momento, en la religiosidad del románico es Dios quien desciende a la Tierra. Y quizás aquí hallamos una diferencia con la pintura bizantina. Hemos visto que las convenciones que se utilizan son las mismas. Pero son otras las calidades que resaltan más en cada tradición, según la preferencia de usar algunas de ellas. El volumen y el trazado relativo interesan más a los bizantinos y nunca dejarán de interesarles. Los románicos, por el contrario, se interesan más por los modos con los que darían a sus figuras el sentido de dirigirse a otro mundo. En cuanto al uso de las convenciones que prefieren los románicos son: la diversidad de las dimensiones de los personajes –incluso de parte de ellos- según su valor simbólico<sup>290</sup>, el trazado bidimensional y lineal, el acercamiento de las formas al ámbito del ornamento.

<sup>289</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, pág. 198.

<sup>290</sup> Sobre el tema ver Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pág. 158.





### CAPÍTULO III. ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LAS FIGURAS.

#### 1 ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LA FIGURA HUMANA EN LA PINTURA MURAL BIZANTINA DE GRECIA Y LA PINTURA ROMÁNICA DE ESPAÑA.

En estos apartados, hemos decidido utilizar los ejemplos apropiados, que expresan los casos particulares de cada tradición pictórica. Para facilitar la lectura, en los textos hemos utilizado letras en **negrita**. Las palabras en negrita indican el tema del cual hablamos cada momento. Primero ponemos los ejemplos bizantinos (en la comparación hemos empezado por los más familiares para nosotros) y después seguimos con los ejemplos románicos.

Los **números** se refieren a las fotografías de las obras (ver 1. Índice de Imágenes en los Anexos).

##### 1.1 LOS OJOS.

###### 1.1.1 Forma de los ojos.

Empecemos ahora la observación del trazado de los **ojos**<sup>291</sup>. En la pintura **bizantina** del siglo XII los ojos se caracterizan por la **forma** alargada. En general los ojos son **muy grandes** frente al resto de los otros elementos del rostro, 7.

En la Panagía Déisis de Agía Sofía de Citera, 26, podemos comparar el tamaño de los ojos con el tamaño de la boca. Esta última aparece muy pequeña. En la foto 128 vemos como los ojos, grandes, junto con las cejas, ocupan gran parte de la parte superior del rostro. Nos dan la sensación que ésta parte del rostro se hizo mas ancha precisamente para cubrir esta necesidad. El tamaño grande de los ojos transmite **espiritualidad**.

En la pintura bizantina, en el dibujo de los ojos, la **forma del pez** es la más común. La forma de pez está más cerca de la forma natural del ojo e insinúa volumen. En la forma de pez el eje que pasa por el punto más alto de la curva del párpado superior no está en la misma perpendicular que el eje respectivo del párpado inferior. Ejemplos vemos en José, Osios David (103), Agios Jariton Omologitis, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos, Refectorio (164) y en el ángel de Kasnitzi (78)<sup>292</sup>.

<sup>291</sup> Según el Padre de la Iglesia San Ambrosio (siglo IV) “El cuerpo sería como una cárcel llena de oscuridad si no se iluminaba por los ojos. Los ojos son en la cabeza lo que el sol y la luna en el cielo”. (Ambrosio, San) Αμβρόσιος, Άγιος (επίσκοπος Μεδιολάνων), «Εξαήμερον», Αθήνα 1998.

<sup>292</sup> Cualquier forma que tenga el ojo, lo que es seguro es que el pintor es muy cuidadoso en crear equilibrio de las fuerzas en el dibujo del ojo. Un análisis del equilibrio las direcciones de las fuerzas en el dibujo del ojo vemos en la siguiente ilustración de Kordis. (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.43.



II.69 Equilibrio de las direcciones de las fuerzas en el dibujo del ojo.

Muy común también es la forma **almendrada** del ojo, 7, 12. La forma de almendra aparece otras veces más abierta como, en la foto 42 y otras menos, foto 1.

A veces la línea inferior es casi **recta** y la **superior curvada** como en el caso del ángel de Diasoritis de Naxos (39) y 38.

En la pintura bizantina hemos visto asimismo casos en los cuales el contorno del rostro sobresale en la parte de los ojos creando una impresión de “**ojo de rana**”<sup>293</sup> (79,117). Es un tipo de **deformación** que no la observamos en la pintura románica. Tiene que ver con una especie de tendencia “cubista” de representar el espacio, que observamos en la pintura bizantina -el ojo al lado del contorno del rostro se representa entero-, junto con la tendencia de presentar el volumen.

Una característica de los ojos bizantinos es que si no son horizontales, a menudo tienen una **tendencia hacia arriba** (Agios Grigorios Ceologos, Agii Anárgiri, 117).

Observamos que a veces la línea del párpado superior **gira** con gracia transmitiendo casi un aire oriental. Como en las fotos 26, 30. A veces esta línea es muy larga (77, 68).

En la pintura **románica**, igual que en la pintura bizantina, los **ojos** del rostro son grandes, 257 (Magos).

No aparece tan a menudo la forma del **pez** en el trazado de los ojos, como sucede en la pintura bizantina (ojos de Eva en la foto 284 de San Martí Sescorts). Hemos dicho que la forma de pez está más cerca de la forma natural del ojo. En este caso diríamos que la pintura bizantina está más cerca de la realidad.

En la pintura románica la forma del ojo es más bien **almendrada** (La Condesa Lucia de Pallars, San Pere de Burgal, 242, Pantocrator, La Clusa, 277, y foto 281).

Algunas veces la forma de los ojos es la forma clara de un **semicírculo** (Cristo, San Climent de Taüll, 250, Pastor, Panteón Real, León, 364). Un semicírculo tan completo no vemos en la pintura bizantina.

Algo que es diferente, es que se presenta en la forma total del ojo una **tendencia hacia abajo**, produciendo una **expresión** melancólica (229,284, Matanza de los Inocentes, Panteón Real de San Isidoro de León 358, Boyerizo de la anunciación a los pastores 359, Cristo 377). A veces, a través de esta tendencia, se expresa el sentimiento de dolor (330).

### 1.1.2 Iris.

En la pintura **bizantina** el iris aparece más veces **oval**, alargada y aparece pegada a la línea superior del ojo (46, 52, 68, 96, 131, 164, 174, 172, 205). Hay que anotar que la forma de pez sintoniza mejor con un iris oval horizontal que redondo.

<sup>293</sup> (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 91.

A veces sin embargo vemos un iris **redondo**, como en 26 y 92 (en este caso despegado de la línea superior).

Merece la pena observar cuan diferente es la **expresión** cuando el iris redondo está **pegado** a la línea (29,30). Desaparece la expresión de asombro y el rostro aparece más sereno.

De todas maneras, aunque naturalmente el iris del ojo humano es redondo, en la pintura, un iris oval es una solución convencional que hace que el ojo que parezca más natural en el espacio. Un iris oval expresa mejor un ojo que se mueve en el **espacio**.

El **iris**, en la pintura **románica**, la mayoría de las veces es redondo y se ve entero (250, 283, 287, 290, 297, 314, 345, 371). Así los ojos parecen bien abiertos.

La expresión de **terror** la vemos cuando el iris está despegado de la línea superior, 314. Cuando está pegado, la expresión es más **serena**, 277.

### 1.1.3 Esquemmatización de la forma de los ojos.

En ambos casos -en la pintura bizantina y la románica- las líneas y las formas de los ojos y de las cejas existen de modo consecuente con las otras líneas y formas del rostro. La diferencia entre la esquematización de la pintura románica y de la bizantina es que en el caso primero la esquematización se hace más bien a través de formas geométricas **simples y claras**, mientras en el caso de la pintura bizantina, las formas son más bien **orgánicas** y abarcan todo el rostro con sus volúmenes.

Hay casos de alto grado de **esquemmatización** en la pintura **bizantina**, pero en general las líneas se forman de modo orgánico. Aquí es como si las líneas de los ojos y de las cejas formasen **parte**, de modo orgánico, de un conjunto de líneas que están abrazando los **volúmenes** del rostro (164 y 172). La exageración de los trazos a veces hace que el rostro en conjunto parezca una **máscara** (172).

Las **líneas** del trazado de los ojos en la pintura bizantina se ensanchan y estrechan y dan la impresión que siguen los volúmenes del rostro (164).

Hemos hablado de una tendencia que existe en la pintura **románica** hacia la **esquemmatización** extrema que puede llegar a producir formas **ornamentales** (Cristo de San Clemente de Taüll 249, homicida 287) o formas muy **simples** (314, 266 y 267).

Otras veces la esquematización es tan grande que los ojos junto con las cejas parecen pertenecer a una **máscara** (277, 344, 345).

### 1.1.4 La mirada.

La mirada de los ojos en la pintura **bizantina**, muchas veces se representa **oblicua**, en dirección contraria a la de la cabeza creando así un equilibrio dinámico de fuerzas<sup>294</sup>, 95.

Es más común el tipo de estrabismo hacia **dentro** como en las imágenes 16, 43.

En la pintura bizantina, los casos de estrabismo **hacia fuera** son menos (127, mirada directa). Los encontramos más en la mirada oblicua 12,137.

En la pintura **románica** aparece más un ligero **estrabismo** hacia **fuera** (Caín 229, 233, 237, Baltasar 245, 313), que hacia dentro (Eva 286, 291), en los ojos de los personajes. Este estrabismo expresa el movimiento de la mirada oblicua en el espacio.

### 1.1.5 Expresión de los sentimientos a través de la mirada de los ojos.

Hay una gran variedad de **sentimientos** que se expresan a través de las miradas de los ojos en la pintura **bizantina**. A veces se representan expresiones muy sutiles. Las miradas, casi siempre expresan o insinúan una condición sentimental<sup>295</sup>.

En general la expresión que domina es la de **seriedad** (120,194) y de **melancolía**. Pero a veces la mirada es **austera** (221). Pocas veces la austeridad, roza el **temor** (42 y 59).

También hay un tipo de mirada **serena**, 26. La mirada que expresa **pensamiento profundo**, 164, 209, 210. La mirada que expresa **ansiedad espiritual** 24, 205 y la mirada que expresa **lo eterno** 185, 206, 217 (Panagía). Esta última es la mirada que expresa la capacidad de comunicar con otros mundos.

<sup>294</sup> Sobre el tema ver (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pag.39.

<sup>295</sup> Los manuales de los pintores daban direcciones muy meticulosas. En su libro «Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας», Kontoglu, intenta compilar toda la información que existe sobre el modo de pintar de los bizantinos. En él, nos da direcciones muy meticulosas hasta de cómo pintar el blanco del ojo. El texto nos muestra cómo el tratamiento apropiado de detalles tan minúsculos puede producir expresión en los ojos: *“Este blanco del ojo, tiene que tener forma triangular, y ser más redondo hacia el iris. Y si quieres que el rostro representado tenga mirada austera, gira el blanco del ojo hacia la parte superior del iris, si quieres que sea compasivo y dulce, gíralo más hacia abajo, y si, en fin, quieres que tenga la austeridad mezclada con la caridad, pon el blanco por encima y por debajo del iris. [...] si quieres que el santo representado mire de frente, y que gire la mirada hacia el peregrino, tienes que poner el blanco del ojo allí donde está la parte más estrecha del rostro. [...] En los ojos que están llorando o que están amargados, y tienen las cejas crispadas, los párpados no son muy claros, y el blanco del ojo tiene que ser pequeño, estrecho y más oscuro. Mientras que cuando los ojos están asustados o están admirando, los párpados están abiertos, y el blanco del ojo es fuerte y la parte más grande de esto esta girando por encima del iris”*. El escritor añade que al final *“es el corazón el que hace que la mano del pintor se mueva”*. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, págs. 24,25.

Sin embargo tenemos que anotar que en el siglo XII, según Efcimios Tsigaridas, *“[...] la pupila del ojo queda sin formarse”*. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pag. 89.

Muchas veces, hasta en los casos más inquietos, en el fondo hay una **serenidad fija y constante**, 25. A veces la expresión es de **tristeza** 62, 63, 109 o de **dolor profundo** 77,126 (Panagia), 212 (figura de la derecha).

Son muy pocas las veces que en el rostro vemos una **expresión ausente** (219). Pero en la mayoría de los casos esta ausencia de expresión se mezcla con una especie de **melancolía existencial** 91,190 (figura del centro) característica asimismo de la era clásica (190a).

El tipo de mirada “**agradable**”, lo encontramos menos. Ejemplos vemos en las imágenes, 21, 30.

El interés por la expresión de los ojos del artista bizantino se observa en las fotos 220, 223. Aquí, a través del modo en el que están tratados los **personajes “malos”**, intuimos que el artista se toma la libertad de producir en sus rostros una gran variedad de expresiones.

En la pintura **románica** se expresan sentimientos extremos más que sutiles. Solo que la expresión de estos sentimientos se consigue a través del conjunto de la figura y su movimiento. Los ojos **no** parecen **participar** tanto en esto. Ellos están mirando bien abiertos, la mayoría de las veces. A través de la ausencia del sentimiento se transmite la impresión de lo eterno o de no participar en este mundo. Sin embargo tenemos ejemplos de miradas más expresivas.

Presentamos unos ejemplos:

Vemos expresiones **serias**, 241 (figura del centro).

Tenemos también casos en los que se expresa el **temor**, a través de un dibujo muy esquematizado 247 (figura derecha), 249, 262 (David), 294, 319 (Virgen), 344.

**Pensamiento profundo** vemos en 301, o miradas que expresan **lo eterno**, 259, 302,305 (Iglesia), 310.

Expresión **muy inquieta** en la foto 317.

A veces, los ojos expresan de forma muy esquematizada el **dolor**, 330 (madre), 338.

**Ausencia de expresión** en la mirada de los personajes vemos en las imágenes 290, 291, 293.

La **melancolía existencial** se expresa en el ejemplo de la foto 227.

Expresión **agradable** vemos en 348. Aunque en este caso la expresión se apoya más en la forma de la boca.

### 1.1.6 Tratamiento alrededor de los ojos, profundidad de los ojos, volumen y expresión.

El tratamiento tonal alrededor de los ojos y las cejas contribuye a la expresividad. El trazado con cambios tonales produce más volumen.

Este tratamiento interesa mucho a los artistas bizantinos porque la **profundidad** de los ojos en la pintura **bizantina** por lo general concede **volumen y expresión** al rostro. Ayuda tener la impresión de que las figuras son personas de profundidad psíquica y espiritual, son pensantes y da la impresión de sufrimiento o de cansancio.

Esta impresión se produce o bien por la **oscuridad** del **párpado inferior** y por la oscuridad de la **zona debajo de las cejas** (1).

Tsigaridas dice que “[...] *el equilibrio entre la sombra y la línea en la representación del ojo, caracteriza monumentos del arte bizantino que tienen tendencias clásicas*”<sup>296</sup>. Por ejemplo Zoodojos Pigi, de Samarina en Mesenía (51).

En el **párpado inferior**, aparte de la sombra, observamos una **línea** que se dirige **hacia las mejillas** (Ángel, Kasnitz, 78, Agios Mercurios, Cosmosotira de Ferres, 46).

En algunos casos esta línea no empieza en el extremo inferior del ojo (cerca de la nariz) sino hacia la mitad del ojo (Agios Ioannis Pródromos, Evangelistria, de Geraki 62, Evangelista Lucas, 63).

Más veces tiene una forma curvada (185) o en el caso de José de Monasterio de Latomu, cuadrada (103). Notamos que la línea da una **expresión** profunda y a veces cansada en el ojo, sobre todo cuando empieza en la mitad del ojo.

En general las líneas en los ojos de la pintura **románica**, son más **claras y simples**.

El tratamiento tonal alrededor de los ojos y cejas, (que contribuye tanto a la **expresividad** de los ojos), es más esquemático, más bidimensional, con menos juegos tonales y por eso menos volumen. A veces llega a ser muy simplificado, 332.

El **párpado inferior** por lo general no aparece tan marcado como en la pintura bizantina y por eso no contribuye tanto a la expresividad de los ojos ni del volumen.

Muchas veces está marcado por unas **líneas pequeñas** (una o dos) que bajan de las partes exteriores, donde termina el ojo en su parte inferior o exterior hacia la nariz (Vírgenes Sensatas, San Quirze de Pedret, 231, ángel 236, y 259).

Cuando el párpado inferior se **sombrea**, enseguida la mirada adquiere profundidad (258, 259).

El modo del tratamiento del **párpado inferior** puede producir **expresión**. La **oscuridad del párpado inferior**, en general, sigue la forma de los ojos (Cristo, Esterri de Cardós 295, Cristo, San Climent de Taüll 250, La Virgen, Santa Maria de Taüll 258) o **crea un contraste** con su forma y dirección como en el caso de los Apóstoles en Mur, 281. Aquí, la forma perpendicular y triangular (que es una esquematización grande del párpado inferior), contrasta con la forma horizontal de los ojos y las cejas.

El caso del tratamiento del párpado inferior en los ojos del apóstol en Ruesta (346) es diferente. Las líneas producen la impresión de cansancio.

A veces el tratamiento se caracteriza más bien por una tendencia hacia lo **ornamental**, que nunca vemos en la pintura bizantina (Cristo, San Climent de Taüll 250, o Apóstol en Maderuelo 371). En las fotos 313 (expresión de pena, Cortinada) y 315 (Apóstol Juan, Surp), vemos un tipo de ojos bastante originales.

<sup>296</sup> (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 9<sup>o</sup>.



### 1.1.7 Imágenes.

#### Los ojos<sup>297</sup>.

##### Pintura bizantina.

##### Forma de los ojos.

Empecemos ahora la observación del trazado de los ojos. En la pintura **bizantina** del siglo XII los **ojos** se caracterizan por la forma alargada. En general los ojos son **muy grandes** frente al resto de los otros elementos del rostro, 7.

En la Panagía Déisis de Agía Sofía de Citera, 26, podemos comparar el tamaño de los ojos con el tamaño de la boca. Esta última aparece muy pequeña. En **128** vemos como los ojos, grandes, junto con las cejas, ocupan gran parte de la parte superior del rostro. Nos dan la sensación que ésta parte del rostro se hizo mas ancha precisamente para cubrir esta necesidad. El tamaño grande de los ojos transmite **espiritualidad**.



En la pintura bizantina, en el dibujo de los ojos, la **forma del pez** es la más común. La forma de pez está más cerca de la forma natural del ojo e insinúa volumen. En la forma de pez el eje que

##### Pintura románica.

##### Forma de los ojos.

En la pintura **románica**, igual que en la pintura bizantina, los **ojos** del rostro son grandes, 257 (Magos).

En la pintura románica no aparece tan a menudo la forma del **pez** en el trazado de los ojos, como sucede en la pintura bizantina (ojos de Eva en la foto 284 de San Martí Sescorts). Hemos dicho que la forma de pez está más cerca de la forma natural del ojo. En este caso diríamos que la pintura bizantina está más cerca de la realidad.

En la pintura románica la forma del ojo es más bien **almendrada** (La Condesa Lucia de Pallars, San Pere de Burgal 242, Pantocrator, La Clusa 277 y **281**).



Algunas veces la forma de los ojos es la forma clara de un **semicírculo** (Cristo, San Climent de Taüll 250, Pastor, Panteón Real, León 364). Un semicírculo tan completo no vemos en la pintura

<sup>297</sup> El número en el texto que corresponde a las fotos que se presentan, está en **negrita**.

pasa por el punto más alto de la curva del párpado superior no está en la misma perpendicular que el eje respectivo del párpado inferior. Ejemplos vemos en José, Monasterio Latomu (103), Agios Jariton Omologitis, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos, Refectorio (164) y en el ángel de Kasnitzi (78).



103

Muy común también es la forma **almendrada** del ojo, 7, 12. La forma de almendra aparece otras veces más abierta como, en la foto 42 y otras menos, foto 1.



12

En la pintura bizantina hemos visto asimismo casos en los cuales el contorno del rostro sobresale en la parte de los ojos creando una impresión de “*ojo de rana*” (79,117).

bizantina, aunque en ella a veces la línea del párpado inferior es bastante recta (Ángel, Agios Georgios Diasoritis 39).

Algo que es diferente, es que se presenta en la forma total del ojo una **tendencia hacia abajo**, produciendo una **expresión** melancólica (229, 284, Matanza de los Inocentes, Panteón Real de San Isidoro de León 358, 359, Cristo 377). A veces, a través de esta tendencia, se expresa el sentimiento de dolor (330).



229



79

Es un tipo de **deformación** que no la observamos en la pintura románica. Tiene que ver con una especie de tendencia “cubista” de representar el espacio, que observamos en la pintura bizantina -el ojo al lado del contorno del rostro se representa entero-, junto con la tendencia de presentar el volumen.

Una característica de los ojos bizantinos es que si no son horizontales, a menudo tienen una **tendencia hacia arriba** (Agios Grigorios Ceologos, Agii Anárgiri, 117).

Observamos que a veces la línea del párpado superior **gira** con gracia transmitiendo casi un aire oriental. Como en las fotos 26, **30**.



30

A veces esta línea es muy larga (77, 68).

**Iris.**

En la pintura **bizantina** el iris aparece más veces **oval**, alargada y aparece pegada a la línea superior del ojo (46, **52**, 68, 96, 131, 164, 174, 172, 205).



52

Hay que anotar que la forma de pez sintoniza mejor con un iris oval horizontal que redondo.

A veces sin embargo vemos un iris **redondo**, como en 26 y 92 (en este caso despegado de la línea superior).

Merece la pena observar cuan diferente es la **expresión** cuando el iris redondo esta **pegado** a la línea (**29**,30).



29

Desaparece la expresión de asombro y el rostro aparece más sereno.

De todas maneras, aunque naturalmente el iris del ojo humano es redondo, en la pintura, un iris oval es una solución convencional que hace que el ojo que parezca más natural en el espacio.

**Iris.**

El **iris**, en la pintura **románica**, la mayoría de las veces es redondo y se ve entero (250, 283, 287, 290, 297, 314, 345, 371). Así los ojos parecen bien abiertos.

La expresión de **terror** la vemos cuando el iris esta despegado de la línea superior, **314**. Cuando está pegado, la expresión es más **serena**, **277**.



314



277



Un iris oval expresa mejor un ojo que se mueve en el **espacio**.

### Esquematización de la forma de los ojos.

En ambos casos -en la pintura bizantina y la románica- las líneas y las formas de los ojos y de las cejas existen de modo consecuente con las otras líneas y formas del rostro. La diferencia entre la esquematización de la pintura románica y de la bizantina es que en el caso primero la esquematización se hace más bien a través de formas geométricas **simples y claras**, mientras en el caso de la pintura bizantina, las formas son más bien **orgánicas** y abarcan todo el rostro con sus volúmenes.

Hay casos de alto grado de **esquematización** en la pintura **bizantina**, pero en general las líneas se forman de modo orgánico. Aquí es como si las líneas de los ojos y de las cejas formasen **parte**, de modo orgánico, de un conjunto de líneas que están abrazando los **volúmenes** del rostro (164 y **172**).



172

La exageración de los trazos a veces hace que el rostro en conjunto parezca una **máscara** (172).

Las **líneas** del trazado de los ojos en la pintura bizantina se ensanchan y estrechan y dan la impresión que siguen los volúmenes del rostro (164).

### Esquematización de la forma de los ojos.

Hemos hablado de una tendencia que existe en la pintura **románica** hacia la **esquematización** extrema que puede llegar a producir formas **ornamentales** (Cristo de San Clemente de Taüll **249**, homicida 287)



249

o formas muy **simples** (314, 266 y 267). Otras veces la esquematización es tan grande que los ojos junto con las cejas parecen pertenecer a una **máscara** (277, 344, **345**).



345

### La mirada.

La mirada de los ojos en la pintura **bizantina**, muchas veces se representa **oblicua**, en dirección contraria a la de la cabeza creando así un equilibrio dinámico de fuerzas, 95.

Es más común el tipo de estrabismo hacia **dentro** como en las imágenes 16, 43.

En la pintura bizantina, los casos de estrabismo **hacia fuera** son menos (127, mirada directa). Los encontramos más en la mirada oblicua 12,137.

### Expresión de los sentimientos a través de la mirada de los ojos.

Hay una gran variedad de **sentimientos** que se expresan a través de las miradas de los ojos en la pintura **bizantina**. A veces se representan expresiones muy sutiles. Las miradas, casi siempre expresan o insinúan una condición sentimental.

En general la expresión que domina es la de **seriedad** (120,194).



### La mirada.

En la pintura **románica** aparece más un ligero **estrabismo** hacia **fuera** (Caín 229, 233, 237, Baltasar 245, **313**), que hacia dentro (Eva 286, 291), en los ojos de los personajes. Este estrabismo expresa el movimiento de la mirada oblicua en el espacio.



### Expresión de los sentimientos a través de la mirada de los ojos.

En la pintura **románica** se expresan sentimientos extremos más que sutiles. Solo que la expresión de estos sentimientos se consigue a través del conjunto de la figura y su movimiento. Los ojos **no** parecen **participar** tanto en esto. Ellos están mirando bien abiertos, la mayoría de las veces. A través de la ausencia del sentimiento se transmite la impresión de lo eterno o de no participar en este mundo. Sin embargo tenemos ejemplos de miradas más expresivas.

Vemos expresiones **serias**, 241 (figura del centro).

Tenemos también casos en los que se expresa el **temor**, a través de un dibujo muy esquematizado 247 (figura derecha), 249, 262 (David), 294, 319 (Virgen), 344.

**Pensamiento profundo** vemos en 301, o miradas que expresan **lo eterno**, 259, 302, 305 (Iglesia), 310.

Pero a veces la mirada es **austera** (221). Pocas veces la austeridad roza el **temor** (42 y 59).

También hay un tipo de mirada **serena**, 26. La mirada que expresa **pensamiento profundo**, 164, 209, 210. La mirada que expresa **ansiedad espiritual** 24, 205 y la mirada que expresa **lo eterno** 185, 206, 217 (Panagía). Esta última es la mirada que expresa la capacidad de comunicar con otros mundos.

Muchas veces, hasta en los casos más inquietos, en el fondo hay una **serenidad fija y constante**, 25. A veces la expresión es de **tristeza** 62, 63, 109 o de **dolor profundo** 77, 126 (Panagía), 212 (figura de la derecha).

Son muy pocas las veces que en el rostro vemos una **expresión ausente** (219). Pero en la mayoría de los casos esta ausencia de expresión se mezcla con una especie de **melancolía existencial** 91, 190 (figura del centro) característica asimismo de la era clásica (190a).

El tipo de mirada “**agradable**”, lo encontramos menos. Ejemplos vemos en las imágenes, 21, 30.

El interés por la expresión de los ojos del artista bizantino se observa en las fotos **220**, **223**. Aquí, a través del modo en el que están tratados los **personajes “malos”**, intuimos que el artista se toma la libertad de producir en sus rostros una gran variedad de expresiones.

Expresión **muy inquieta** en la foto 317.

A veces, los ojos expresan de forma muy esquematizada el **dolor**, 330 (madre), 338.

**Ausencia de expresión** en la mirada de los personajes vemos en las imágenes 290, **291**, 293.



291

La **melancolía existencial** se expresa en el ejemplo de la foto 227.

Expresión **agradable** vemos en 348. Aunque en este caso la expresión se apoya más en la forma de la boca.





220

**Tratamiento alrededor de los ojos, profundidad de los ojos, volumen y expresión.**

El tratamiento tonal alrededor de los ojos y las cejas contribuye a la expresividad. El trazado con cambios tonales produce más volumen.

Este tratamiento interesa mucho a los artistas bizantinos porque la **profundidad** de los ojos en la pintura **bizantina** por lo general concede **volumen** y **expresión** al rostro. Ayuda tener la impresión de que las figuras son personas de profundidad psíquica y espiritual, son pensantes y da la impresión de sufrimiento o de cansancio.

Esta impresión se produce o bien por la **oscuridad** del **párpado inferior** y por la oscuridad de la **zona debajo de las cejas** (1).

Tsigaridas dice que

*“[...] el equilibrio entre la sombra y la línea en la representación del ojo, caracteriza monumentos del arte bizantino que tienen tendencias clásicas”.*

Por ejemplo Zoodojos Pigi, de Samarina en Mesenia (51).

En el **párpado inferior**, aparte de

**Tratamiento alrededor de los ojos, profundidad de los ojos, volumen y expresión.**

En general las líneas en los ojos de la pintura **románica**, son más **claras y simples**.

El tratamiento tonal alrededor de los ojos y cejas, (que contribuye tanto a la **expresividad** de los ojos), es más esquemático, más bidimensional, con menos juegos tonales y por eso menos volumen. A veces llega a ser muy simplificado, **332**.



332

El **párpado inferior** por lo general no aparece tan marcado como en la pintura bizantina y por eso no contribuye tanto a la expresividad de los ojos ni del volumen. Muchas veces está marcado por unas **líneas pequeñas** (una o dos) que bajan de las partes exteriores, donde termina el ojo en su parte inferior o exterior hacia la nariz (Virgenes Sensatas, San Quirze de Pedret, 231,

la sombra, observamos una **línea** que se dirige **hacia las mejillas** (Ángel, Kasnitzi, 78, Agios Mercurios, Cosmosotira de Ferres, 46).

En algunos casos esta línea no empieza en el extremo inferior del ojo (cerca de la nariz) sino hacia la mitad del ojo (Agios Ioannis Pródromos, Evangelistria, de Geraki 62, Evangelista Lucas, 63).



63

Más veces tiene una forma curvada (185) o en el caso de José de Monasterio de Latomu, cuadrada (103). Notamos que la línea da una **expresión** profunda y a veces cansada en el ojo, sobre todo cuando empieza en la mitad del ojo.

ángel 236, y 259).



259

Cuando el párpado inferior se **sombrea**, enseguida la mirada adquiere profundidad (258, 259).

El modo del tratamiento del **párpado inferior** puede producir **expresión**. La **oscuridad del párpado inferior**, en general, sigue la forma de los ojos (Cristo, Esterri de Cardós 295, Cristo, San Climent de Taüll 250, La Virgen, Santa Maria de Taüll 258) o **crea un contraste** con su forma y dirección como en el caso de los Apóstoles en Mur, 281.



281

Aquí, la forma perpendicular y triangular (que es una esquematización grande del párpado inferior), contrasta con la forma horizontal de los ojos y las cejas.

El caso del tratamiento del párpado inferior en los ojos del apóstol en Ruesta (346) es diferente. Las líneas



103

producen la impresión de cansancio.

A veces el tratamiento se caracteriza más bien por una tendencia hacia lo **ornamental**, que nunca vemos en la pintura bizantina (Cristo, San Climent de Taüll, 250, o Apóstol en Maderuelo, **371**).



371

En las fotos 313 (expresión de pena, Cortinada) y 315 (Apóstol Juan, Surp), vemos un tipo de ojos bastante originales.

## 1.2 LAS CEJAS.

### 1.2.1 Forma.

En la pintura **bizantina** las cejas en general son más **pobladas** en los extremos de la parte **interior** (es decir la parte que está hacia la nariz) que en los extremos hacia las sienes (128, 192).

Esta característica aparece más marcada en el caso de personajes de **edad avanzada**, 117 (Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri de Kastoriá), 12.

La **forma** de las cejas **bizantinas** en general es larga y curvada.

Puede ser una **línea recta** que gira y se flexiona formando un **ángulo**, casi en los **tres cuartos** de su longitud (117, Lucas, Evangelistria de Geraki 63, Agios Jariton Omologitis del Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Patmos 164).

También puede ser un **semicírculo** casi perfecto como en la foto 26, o en el ángel de Kasnitzi, 78<sup>298</sup>.

El **semicírculo** puede ser **moderado**, como en las imágenes de Agios Mercurios, Panagia Cosmosotira de Ferres, 46, y Agios Dimitrios de Agii Anárgiri, 127.

En las cejas de la pintura **románica**, la parte **ancha**, algunas veces, está casi en la **mitad de su longitud** (Apóstoles, Mur 281, Pantocrator, Mur 283, Virgen, Santa Maria de Taüll, pintor del Juicio Final 319 y Apóstol, San Juan Bautista, Ruesta 346).

Incluso pueden estar trazadas por líneas simples de **igual casi grosor**, acompañadas o no por tonos de color más claro, como en la foto 300 de la Cortinada, San Bricio 314, San Pedro de Ginestarre de Cardós, 296, o Adán de Maderuelo 373. Es probable que la preferencia por este tipo de formas en las cejas se deba simplemente a la morfología del rostro del habitante de las zonas que estudiamos.

La forma de las cejas en la pintura románica puede aparecer como un **semicírculo** (Cristo 377, Segovia). Como curvas más **moderadas** (296, 297), o líneas curvas que giran ligeramente hacia arriba formando **anzuelos**, con tendencia hacia lo oriental o hacia lo **ornamental** (278, 317).

Esta tendencia, aparece más en el dibujo de las **cejas** que en el dibujo de los ojos (317, 278, 345).

Por el otro lado, en la pintura **bizantina**, si comparamos con el tratamiento del Ángel de la Clusa (278), son las líneas de los **ojos** las que giran hacia arriba y no las de

<sup>298</sup> Este tipo de cejas es característica del siglo y adquiere un carácter ornamental en los casos de las fotos 78, y 124. Más sobre este tema ver (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 90.

las cejas. Tienen, igualmente, tendencia hacia lo ornamental, y lo oriental (por ejemplo en Agía Agapi 21 y Cristo de Deisis de Agía Sofía de Citera 25 y Agios Giannis Kalivitis de Agii Ceódori de Mani 43).

En la pintura **románica**, a veces, la **esquematización** es muy grande y está rozando lo **ornamental**. En los siguientes ejemplos es interesante observar el modo que giran y forman **puntas** las cejas: Cristo y la Virgen con el Cáliz de San Climent 249, Decapitación de Santa Margarita de San Martí Sescort, 287, y Pastor del Panteón Real de León, 364.

En 272 (Cristo a la derecha), 319 (Virgen) las cejas tienen forma **triangular**. Ejemplos de este tipo de esquematización no tenemos en la pintura bizantina.

### 1.2.2 Distancia entre cejas y ojos.

En el rostro **bizantino**, es característico que la parte entre el ojo y la línea de la ceja es ancha (68, 78). En muchos casos tenemos la impresión del **volumen** (63, 97).

La distancia entre ojos y cejas en la pintura **bizantina** puede también parecer pequeña, pero nunca tan **pequeña** como en algunos casos de la pintura románica, 46.

En la pintura **románica** las cejas están a una **distancia** muy **pequeña** de los ojos (Arcángel, Esterri d'Aneu 235, Maïestas Mariae, Sorpe 302, Apóstol Juan, Surp 315).

### 1.2.3 Tratamiento entre las cejas.

En la pintura **bizantina** notamos una **sombra** entre las cejas que ayuda claramente a producir la impresión del **volumen** (47, 7). Si comparamos las figuras anteriores con la de la foto 26, la última, que no tiene esta sombra, transmite la impresión de lo bidimensional.

A veces esta forma oscura entre las cejas es como una forma **triangular** clara (78) que puede ser **redondeada** en la parte inferior (128).

Hemos hablado más sobre esta parte del rostro en el tratamiento de la frente y de la nariz.

En la pintura **románica** esta sombra aparece sólo a veces. El tratamiento es muy **esquematizado** y más **bidimensional**. Aparece como líneas curvadas en gradaciones tonales (295, 300).

### 1.2.4 Expresividad.

Es evidente que las cejas a través de su forma contribuyen mucho a **expresar los sentimientos** de los personajes.

En la pintura **bizantina**, vemos casos en que las cejas se **ondulan** ligeramente transmitiendo así **expresividad** (24, 68, 100).

Solo el hecho de que las cejas están más **pobladas** en sus extremos en la parte **interior** (es decir la parte que está hacia la nariz) contribuye a transmitir, en algunos casos, la expresión de pena (96<sup>299</sup>, 103).

Pero algunas veces las cejas se representan más **estiradas** y levantadas en la parte interior, hacia la nariz, expresando de modo fuerte los sentimientos de dolor (75, 77, 80, 212). A este tipo de cejas, las vemos sobre todo en el arte de los Comnenos de finales del siglo XII.

En la pintura **románica**, un caso donde las cejas se **ondulan** y adquieren expresividad vemos en 317 (dos figuras centrales). Aquí, la expresión se produce sobre todo por la forma de las cejas. Algo parecido vemos en 267 (Adán).

Un caso donde la ceja expresa **dolor** vemos en 322, 338. La ceja es una línea estirada **recta** y levantada. Otro caso es el de la madre en 330.

---

<sup>299</sup> Según Tsigaridas las cejas en Latomu se trazan con “*pinceladas uniformes y anchas*”. La mano del pintor parece “*seguro y estable*”. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 90.

### 1.2.5 Imágenes.

#### Las cejas.

##### Pintura bizantina.

##### Forma.

En la pintura **bizantina** las cejas en general son más **pobladas** en los extremos de la parte **interior** (es decir la parte que está hacia la nariz) que en los extremos hacia las sienes (128, 192).

Esta característica aparece más marcada en el caso de personajes de **edad avanzada**, 117 (Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri de Kastoriá), 12.



117

La **forma** de las cejas **bizantinas** en general es larga y curvada.

Puede ser una **línea recta** que gira y se flexiona formando un **ángulo**, casi

##### Pintura románica.

##### Forma.

En las cejas de la pintura **románica**, la parte **ancha**, algunas veces, está casi en la **mitad de su longitud** (Apóstoles, Mur 281, Pantocrator, Mur 283, Virgen, Santa Maria de Taüll, pintor del Juicio Final **319** y y Apóstol, San Juan Bautista, Ruesta 346).



319

Incluso pueden estar trazadas por líneas simples de **igual casi grosor**, acompañadas o no por tonos de color más claro, como en la foto 300 de la Cortinada, San Bricio 314, San Pedro de Ginestarre de Cardós, 296, o Adán de Maderuelo 373. Es probable que la preferencia por este tipo de formas en las cejas se deba simplemente a la morfología del rostro del habitante de las zonas que estudiamos.

La forma de las cejas en la pintura románica puede aparecer como un **semicírculo** (Cristo 377, Segovia). Como curvas más **moderadas** (296, 297), o líneas curvas que giran ligeramente hacia



en los **tres cuartos** de su longitud (117, Lucas, Evangelistria de Geraki 63, Agios Jariton Omologitis, del Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Patmos 164).

También puede ser un **semicírculo** casi perfecto como en la foto 26, o en el ángel de Kasnitzi, 78.

El **semicírculo** puede ser **moderado**, como en las imágenes de Agios Mercurios, Panagía Cosmosotira de Ferres, 46, y Agios Dimitrios de Agii Anárgiri, 127.

En la pintura bizantina, si comparamos con el tratamiento del Ángel de la Clusa (278), son las líneas de los **ojos** las que giran hacia arriba y no las de las cejas. Tienen, igualmente, tendencia hacia lo ornamental, y lo oriental (por ejemplo en Agía Agapi 21 y Cristo de Deisis de Agía Sofía de Citera 25 y Agios Giannis Kalivitis de Agii Ceódori de Mani 43).

arriba formando **anzuelos**, con tendencia hacia lo oriental o hacia lo **ornamental** (278, 317).



278

Esta tendencia, aparece más en el dibujo de las **cejas** que en el dibujo de los ojos (317, 278, 345).

En la pintura románica, a veces, la **esquemmatización** es muy grande y está rozando lo **ornamental**. En los siguientes ejemplos es interesante observar el modo que giran y forman **puntas** las cejas: Cristo y la Virgen con el Cáliz de San Climent **249**, Decapitación de Santa Margarita de San Martí Sescort **287**, y Pastor del Panteón Real de León 364.



249



287

En 272 (Cristo a la derecha), 319 (Virgen) las cejas tienen forma **triangular**. Ejemplos de este tipo de esquematización no tenemos en la pintura bizantina.

### Distancia de los ojos.

En el rostro **bizantino**, es característico que la parte entre el ojo y la línea de la ceja es ancha (68, 78).



97

En muchos casos tenemos la impresión del **volumen** (63, 97).

La distancia entre ojos y cejas en la pintura **bizantina** puede también parecer pequeña, pero nunca tan **pequeña** como en algunos casos de la pintura románica, 46.

### Tratamiento entre las cejas.

En la pintura **bizantina** notamos una **sombra** entre las cejas que ayuda claramente a producir la impresión del **volumen** (47, 7). Si comparamos las figuras anteriores con la de la foto 26, la última, que no tiene esta sombra, transmite la impresión de lo bidimensional.

A veces esta forma oscura entre las cejas es como una forma **triangular** clara (78) que puede ser **redondeada** en la parte inferior (128).



78

### Distancia de los ojos.

En la pintura **románica** las cejas están a una **distancia** muy **pequeña** de los ojos (Arcángel, Esterri d'Aneu 235, Maestas Mariae, Sorpe 302, Apóstol Juan, Surp 315, 235).



235

### Tratamiento entre las cejas.

En la pintura **románica** esta sombra aparece sólo a veces. El tratamiento es muy **esquemático** y más **bidimensional**. Aparece como líneas curvadas en gradaciones tonales (295, 300).



300

Hemos hablado más sobre esta parte del rostro en el tratamiento de la frente y de la nariz.

### Expresividad.

Es evidente que las cejas a través de su forma contribuyen mucho a **expresar los sentimientos** de los personajes.

En la pintura **bizantina**, vemos casos en que las cejas se **ondulan** ligeramente transmitiendo así **expresividad** (24, 68, 100).

Solo el hecho de que las cejas están más **pobladas** en sus extremos en la parte **interior** (es decir la parte que está hacia la nariz) contribuye a transmitir, en algunos casos, la expresión de pena (96, 103).



75

Pero algunas veces las cejas se representan más **estiradas** y levantadas en la parte interior, hacia la nariz, expresando de modo fuerte los sentimientos de dolor (75, 77, 80, 212).

A este tipo de cejas, las vemos sobre todo en el arte de los Comnenos de finales del siglo XII.

### Expresividad.

En la pintura **románica**, un caso donde las cejas se **ondulan** y adquieren expresividad vemos en 317 (dos figuras centrales). Aquí, la expresión se produce sobre todo por la forma de las cejas. Algo parecido vemos en 267 (Adán).

Un caso donde la ceja expresa **dolor** vemos en 322, **338**. La ceja es una línea estirada **recta** y levantada. Otro caso es el de la madre en 330.



338

### 1.3 LA BOCA.

En la **pintura bizantina**, hasta en sus manifestaciones más lineales, ornamentales y esquemáticas, el tratamiento de la boca sigue unas normas de representación que no se alejan tanto de la realidad (Agios Nikolas, Episcopi de Santorini 12, Agía Agapi, Agía Sofía de Citera 21, Agios Ioannis de la Capilla de la Panagía, Patmos, 195). No tocan nunca lo ornamental y caricaturesco de la manera que lo hace la pintura románica y muchas veces aparecen voluminosas.

En la **pintura románica**, en general, vemos una variedad mucho más grande en el modo de trazar de la boca.

#### 1.3.1 Labio superior.

El **labio superior** en la pintura **bizantina** se representa con un tono más oscuro que el inferior. Es más fino la mayoría de las veces (193).

La línea de este labio presenta, a veces, **formas** más **angulosas** (Ángel, Diasoritis, Naxos 39, Esposa del Donante, Kasnitzi, Kastoriá 92), que no llegan a ser tan agudas como en casos románicos.

Más bien diríamos que el labio superior se ondula en **curvas**, algunas veces más redondas, que otras (Arcángel Mijail, Agía Sofía, Citera 30).

A veces en el trazado del labio superior observamos una **distancia** grande entre las dos puntas del labio superior (151,106).

En la pintura **románica** el labio superior puede ser más oscuro que el inferior o tiene el **mismo tono** que el labio inferior (Matanza de los inocentes del Panteón Real de León, 358).

El tratamiento del labio superior la mayoría de las veces aparece con dos puntas muy **agudas** que no las vemos en la pintura bizantina (231, 259, 373).

A veces las puntas agudas del labio superior parecen como si salieran de una **línea recta**, como en el ángel de la Expulsión del Paraíso, San Martí Sescorts, 284.

Hay casos en que la **ondulación** del labio superior es suave como en la pintura bizantina (Gaspar a la derecha 245, Apóstol a la derecha 281).

A veces la **línea** del **medio** de la boca está más marcada como en el caso de las fotos 358, 364. El resto de la boca está trazada por formas de tonos más claros.

#### 1.3.2 Labio inferior.

El **labio inferior** en la pintura **bizantina** es mucho más **corto**, que el superior. Otras veces es más **redondo** y corto (Arcángel Mijail, Agía Sofía de Citera 30, La esposa del Donante, Agios Nikólaos de Kasnitzi 92) y otras tiene forma más **alargada** (Capilla de la Panagía 185).

El labio inferior algunas veces se **ondula** ligeramente separándose en dos partes (193). La boca de Agios Nikolas de la foto 12 (Episcopi de Santorini) parece una mariposa.

En la pintura **románica**, en general el labio **inferior** es más **corto** y tiende hacia lo redondo, 229.

Aunque en la pintura románica tenemos también casos en que el labio inferior aparece muy grande y **carnoso** frente al labio superior 348.

En el labio inferior a veces vemos una **línea** perpendicular o **forma** pequeña triangular, en su interior que lo **separa** en dos partes 250 , 259. Esto es algo que no vemos en la pintura bizantina.

### 1.3.3 Tamaño.

El **tamaño** de la boca en la pintura **bizantina**, si se compara con los otros elementos del rostro, puede ser muy **pequeño** (Santa de Agios Nikólaos, Corfú 1, Panagía de la Capilla de la Panagía, Patmos 185, Panagía de Deisis, Agía Sofía de Citera 26, Joven santo, Agios Stefanos de Kastoria 142). Pero existen casos en que el tamaño no es tan pequeño. En los ejemplos 117, 193, 202, 219, las bocas aparecen bastantes **grandes** y carnosas<sup>300</sup>.

El **tamaño** de las bocas en la pintura **románica** puede ser pequeño en general, como en la pintura bizantina, dejando así a los ojos dominar en el rostro. A pesar de esto, existen casos en que esto no ocurre (341, 332).

### 1.3.4 La forma de los extremos de los labios y la expresión de la boca.

El modo en que se forman **los extremos de los labios**, juega un papel muy importante en la **expresión** de la boca. Cuando suben hacia arriba, transmiten una expresión **amable**, como en los casos de los ejemplos **bizantinos** de Agía Agapi en Agía Sofía de Citera 21 y de la Comadróna de Osios David 97.

---

<sup>300</sup> Según Tsigaridas, que ha estudiado la pintura de Monasterio Latomu, las bocas de este monumento “[...] no tienen relación con las bocas carnosas y bien cerradas de Patmos, de Agii Anárgiri, de Kurbinovo, o de algunas figuras de Kasnitzi y Panagía Mavriotisa (fotos 179,124, 79, 226). También, son diferentes de las bocas finas, bien cerradas, con tendencias ornamentales y con los extremos hacia arriba de Nerez, y sobre todo de Agios Ieróceos de Megara (foto 68), Ai Stratigó de Bularii de Mani y de Studenica”. En la página 92 dice: “La boca en Monasterio Latomu se representa con el labio superior más largo que el inferior. Sus características principales son: el escorzo no concreto y los extremos del labio superior que se dirigen hacia arriba”. En general, “no son carnosas, pero son casi sensuales”, (fotos 95, 99, 96, 106). En algunos casos parecen un poco “medio abiertos”, como en la foto 96. Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, págs. 93,92.

A veces los extremos de la boca parecen como **líneas** casi **perpendiculares**, situadas a los extremos de los labios, como en las fotos 30, 106, 115, 139. Aunque es mejor decir que no son exactamente líneas separadas sino que son más bien la continuación de la forma de los labios.

**Líneas perpendiculares** que no son la continuación de las líneas de los labios, vemos claramente en el trazado de la boca en la pintura **románica**. Es un tipo de trazado que difiere de la pintura bizantina, 231, 229, 259, 345.

En la foto 290 los extremos de la boca parecen anzuelos.

### 1.3.5 Esquemmatización de la forma.

Existen algunos casos que el trazado de la boca en la pintura **bizantina** tiene tendencias hacia lo **ornamental**. A veces tiene fineza como en 21. Otras veces el trazado está muy **esquemmatizado** como en 12 (boca “mariposa”).

Pero la mayoría de las veces el trazado que crea formas abiertas, junto con las graduaciones tonales, dan volumen a la boca (95, 128, 195).

La forma de la boca en la pintura **románica** puede llegar a un grado de simplificación o esquematización que no vemos en la pintura bizantina. En el rostro de Cristo de San Climent de Taüll (249), el trazado de la boca llega a una esquematización de formas de tipo más bien **ornamental**. En este caso, la boca es como un adorno. Hacia lo ornamental también tiende el tratamiento de la boca en la foto 348 (Apóstol, Ruesta).

Hay casos que la esquematización es tan grande que está casi rozando lo **caricaturesco**. Como la boca de Cristo en la Iglesia parroquial de La Clusa, 277 y las fotos 278, 319 (pintor del Juicio Final).

En la imagen 313 (San Martí de la Cortinada) la **simplificación** es grande. La forma de la boca se reduce a una línea ondulada. Simplificación grande de la boca vemos también en la foto 341.

### 1.3.6 En sintonía con el resto de los elementos del rostro.

En general el trazado de la boca en la pintura **bizantina** está en **sintonía** con el resto de los elementos del rostro. Esto lo vemos claramente en el caso del ángel en la foto 78. La boca se coloca así, para que participe en la tendencia de todo el conjunto del rostro hacia lo encorvado.

La **barba** participa a veces en la producción de **expresión** en la boca, como en las fotos 103, 215. En general, el tratamiento de la barba contribuye a la formación de la boca (7).

Como en la bizantina, en la pintura **románica** la **barba** o el bigote, a veces, juega un papel en la formación de la boca (238, 305).

Pero son muchos más los casos en que la barba es totalmente **independiente** de la boca (Goliat 262, 277, Apóstol siniestro 281, 283, 351, 371). Esto ocurre probablemente porque, en general, aparece menos poblada que la bizantina y así no interviene tanto en el trazado de la boca.

### 1.3.7 La expresión de la boca.

La **expresión** de la boca contribuye a la expresión de todo el rostro.

La expresión que domina en la pintura **bizantina**, en general, es **seria**. La boca también contribuye a este resultado (156, 190).

Algunas veces, la boca transmite un tipo de expresión **amable** (30, 142).

A veces, la expresión agradable de la boca esta en **contraste** con la expresión de los ojos y las cejas, 8.

Vemos también expresión **austera**, 215.

Cuando la boca tiene tendencia hacia abajo, produce una impresión de **dolor y pena** 126 (Virgen).

En la boca **románica** diríamos que, en general, domina la “**no expresión**”, 258, 291, 315.

Tenemos la sensación de que a veces la **no expresión** de la boca románica, se produce por el grado aumentado de esquematización (249, 277, 290, 371). En estos casos la expresión se consume en la tendencia decorativa.

Algunas veces, la boca en la pintura románica, como en la pintura bizantina, transmite un tipo de expresión **amable** (361). Esta expresión amable, en el caso de escenas trágicas, parece ajena, como “**pegada**” en el rostro. Esto lo vemos en el homicida de la foto 358 (Matanza de los Inocentes, Panteón Real, León). En el caso de la foto 284 los personajes casi están sonriendo en un momento que diríamos que no sería apropiado.

Puede ocurrir aquí también algo parecido a lo que ocurre en la pintura bizantina. Existen casos en los cuales los ojos **no** tienen **expresión** y la boca transmite una expresión **amable** (348).

En casos como 297, 358 (el niño, Roda de Isábena) y 338 (Cristo y Virgen), la boca, como en la pintura bizantina, tiene una tendencia hacia **abajo** para producir sentimiento de **tristeza**. Esto se hace a veces de un modo muy exagerado.

### 1.3.8 El mentón.

El **mentón** en la pintura **bizantina** está marcado por formas curvas, a veces **semicirculares**, que están pegadas al labio inferior y otras no están juntas a éste (79). La mayoría de las veces la impresión es bastante realista y el mentón se representa con su volumen (96, 127a, 128, 134).



El modo de trazar el **mentón** en la pintura **románica** difiere muchas veces del de la pintura bizantina. Presenta una gran variedad de formas diferentes, más grande que en la pintura bizantina.

El mentón puede aparecer como una **línea**, unas veces más larga y otras menos, que está tocando el contorno del rostro aumentando la impresión de lo bidimensional, 262, 291, 284.

La línea puede ser también demasiado **pequeña** como en la foto 315.

Algunas veces la línea del mentón llega a crear **formas circulares** (Eva, San Martí Sescorts 284).

En otros casos el mentón está trazado por una **combinación de líneas**, una que sigue la forma del labio inferior y otra que gira hacia abajo, como en la imagen 358 del Panteón Real, León (Matanza de los inocentes).

A veces la línea del mentón es tan **acentuada** que contribuye a producir la **expresión** del rostro. En el caso de la foto 302, la expresión seria del rostro no se produce por la boca sino por la línea del mentón.

Notamos que en la pintura románica el mentón muchas veces aparece **situado muy abajo** algo que no vemos en la pintura bizantina (234, 247, 262, 315, Apóstoles, Baiasca). Esto tiene como resultado la impresión de lo bidimensional.

### 1.3.9 Imágenes.

#### La boca.

##### Pintura bizantina.

En la **pintura bizantina**, hasta en sus manifestaciones más lineales, ornamentales y esquemáticas, el tratamiento de la boca sigue unas normas de representación que no se alejan tanto de la realidad (Agios Nikolas, Episcopi de Santorini 12, Agía Agapi, Agía Sofía de Citera 21, Agios Ioannis de la Capilla de la Panagía, Patmos, **195**). No tocan nunca lo ornamental y caricaturesco de la manera que lo hace la pintura románica y muchas veces aparecen voluminosas.



195

##### Labio superior.

El **labio superior** en la pintura **bizantina** se representa con un tono más oscuro que el inferior. Es más fino la mayoría de las veces (193).

La línea de este labio presenta, a veces, **formas más angulosas** (Ángel, Diasoritis, Naxos 39, Esposa del Donante, Kasnitzi, Kastoriá 92), que no llegan ser tan agudas como en casos románicos.

Más bien diríamos que el labio

##### Pintura románica.

En la **pintura románica**, en general, vemos una variedad mucho más grande en el modo de trazar de la boca.

##### Labio superior.

En la pintura **románica** el labio superior puede ser más oscuro que el inferior o tiene el **mismo tono** que el labio inferior (Matanza de los inocentes del Panteón Real de León, 358).

El tratamiento del labio superior la mayoría de las veces aparece con dos puntas muy **agudas** que no las vemos en

superior se ondula en **curvas**, algunas veces más redondas, que otras (Arcángel Mijail, Agía Sofía, Citera 30).

A veces en el trazado del labio superior observamos una **distancia** grande entre las dos puntas del labio superior (151,106).

la pintura bizantina (231, **259**, 373).



A veces las puntas agudas del labio superior parecen como si salieran de una **línea recta**, como en el ángel de la Expulsión del Paraíso, San Martí Sescorts, **284**.



Hay casos en que la **ondulación** del labio superior es suave como en la pintura bizantina (Gaspar a la derecha 245, Apóstol a la derecha 281).

A veces la **línea del medio** de la boca está más marcada como en el caso de las fotos 358, **364**. El resto de la boca está trazada por formas de tonos más claros.



364

#### Labio inferior.

El **labio inferior** en la pintura **bizantina** es mucho más **corto**, que el superior. Otras veces es más **redondo** y corto (Arcángel Mijail, Agía Sofía de Citera 30, La esposa del Donante, Agios Nikólaos de Kasnitzi 92) y otras tiene forma más **alargada** (Capilla de la Panagía **185**).



185

#### Labio inferior.

En la pintura **románica**, en general el labio **inferior** es más **corto** y tiende hacia lo redondo, 229.

Aunque en la pintura románica tenemos también casos en que el labio inferior aparece muy grande y **carnoso** frente al labio superior **348**.



348

El labio inferior algunas veces se **ondula** ligeramente separándose en dos partes (193). La boca de Agios Nikolas de la foto **12** (Episcopí de Santorini) parece una mariposa.



#### Tamaño.

El **tamaño** de la boca en la pintura **bizantina**, si se compara con los otros elementos del rostro, puede ser muy **pequeño** (Santa de Agios Nikólaos, Corfú 1, Panagía de la Capilla de la Panagía, Patmos 185, Panagía de Deisis, Agía Sofía de Citera 26, Joven santo, Agios Stefanos de Kastoriá 142). Pero existen casos en que el tamaño no es tan pequeño. En los ejemplos 117, 193, 202, 219, las bocas aparecen bastantes **grandes** y carnosas.

#### La forma de los extremos de los labios y la expresión de la boca.

El modo en que se forman los

En el labio inferior a veces vemos una **línea** perpendicular o **forma** pequeña triangular, en su interior que lo **separa** en dos partes 250, 259. Esto es algo que no vemos en la pintura bizantina.

#### Tamaño.

El **tamaño** de las bocas en la pintura **románica** puede ser pequeño en general, como en la pintura bizantina, dejando así a los ojos dominar en el rostro. A pesar de esto, existen casos en que esto no ocurre (341, 332).

#### La forma de los extremos de los labios y la expresión de la boca.

**Líneas** perpendiculares que no

**extremos de los labios**, juega un papel muy importante en la **expresión** de la boca. Cuando suben hacia arriba, transmiten una expresión **amable**, como en los casos de los ejemplos **bizantinos** de Agía Agapi en Agía Sofía de Citera **21** y de la Comadrona de Osios David 97.



A veces los extremos de la boca parecen como **líneas** casi **perpendiculares**, situadas a los extremos de los labios, como en las fotos 30, 106, 115, 139. Aunque es mejor decir que no son exactamente líneas separadas sino que son más bien la continuación de la forma de los labios.

#### Esquemmatización de la forma.

Existen algunos casos que el trazado de la boca en la pintura **bizantina** tiene tendencias hacia lo **ornamental**. A veces tiene fineza como en 21. Otras veces el trazado está muy **esquemmatizado** como en 12 (boca “mariposa”).

Pero la mayoría de las veces el trazado que crea formas abiertas, junto con las graduaciones tonales, dan

son la continuación de las líneas de los labios, vemos claramente en el trazado de la boca en la pintura **románica**. Es un tipo de trazado que difiere de la pintura bizantina, 231, 229, 259, 345.

En la foto 290 los extremos de la boca parecen anzuelos.

#### Esquemmatización de la forma.

La forma de la boca en la pintura **románica** puede llegar a un grado de simplificación o esquematización que no vemos en la pintura bizantina. En el rostro de Cristo de San Climent de Taüll (**249**), el trazado de la boca llega a una esquematización de formas de tipo más bien **ornamental**. En este caso, la boca es como un adorno.



volumen a la boca (95, 128, 195).



95



249

Hacia lo ornamental también tiende el tratamiento de la boca en la foto 348 (Apóstol, Ruesta).

Hay casos que la esquematización es tan grande que está casi rozando lo **caricaturesco**. Como la boca de Cristo en la Iglesia parroquial de La Clusa, **277** y las fotos 278, 319 (pintor del Juicio Final).



277

En la imagen **313** (San Martí de la Cortinada) la **simplificación** es grande. La forma de la boca se reduce a una línea ondulada. Simplificación grande de la boca vemos también en la foto 341.



313



### En sintonía con el resto de los elementos del rostro.

En general el trazado de la boca en la pintura **bizantina** está en **sintonía** con el resto de los elementos del rostro. Esto lo vemos claramente en el caso del ángel en la foto 78. La boca se coloca así, para que participe en la tendencia de todo el conjunto del rostro hacia lo encorvado.

La **barba** participa a veces en la producción de **expresión** en la boca, como en las fotos 103, 215. En general, el tratamiento de la barba contribuye a la formación de la boca (7).



7

### La expresión de la boca.

La **expresión** de la boca contribuye a la expresión de todo el rostro.

La expresión que domina en la pintura **bizantina**, en general, es **seria**. La boca también contribuye a este resultado (156, 190).

Algunas veces, la boca transmite un tipo de expresión **amable** (30, 142).

A veces, la expresión agradable de la boca esta en **contraste** con la expresión de los ojos y las cejas, 8.

Vemos también expresión **austera**,

### En sintonía con el resto de los elementos del rostro.

Como en la bizantina, en la pintura **románica** la **barba** o el bigote, a veces, juega un papel en la formación de la boca (238, 305).

Pero son muchos más los casos en que la barba es totalmente **independiente** de la boca (Goliat 262, 277, Apóstol siniestro 281, 283, 351, **371**). Esto ocurre probablemente porque, en general, aparece menos poblada que la bizantina y así no interviene tanto en el trazado de la boca.



371

### La expresión de la boca.

En la boca **románica** diríamos que, en general, domina la “**no expresión**”, 258, **291**, 315.



291

215.

Cuando la boca tiene tendencia hacia abajo, produce una impresión de **dolor y pena** 126 (Virgen).



126

Tenemos la sensación de que a veces la **no expresión** de la boca románica, se produce por el grado aumentado de esquematización (249, 277, 290, 371). En estos casos la expresión se consume en la tendencia decorativa.

Algunas veces, la boca en la pintura románica, como en la pintura bizantina, transmite un tipo de expresión **amable** (361). Esta expresión amable, en el caso de escenas trágicas, parece ajena, como “**pegada**” en el rostro. Esto lo vemos en el homicida de la foto 358 (Matanza de los Inocentes, Panteón Real, León). En el caso de la foto 284 los personajes casi están sonriendo en un momento que diríamos que no sería apropiado.

Puede ocurrir aquí también algo parecido a lo que ocurre en la pintura bizantina. Existen casos en los cuales los ojos **no** tienen **expresión** y la boca transmite una expresión **amable** (348).

En casos como 297, 358 (el niño, Roda de Isábena) y **338** (Cristo y Virgen), la boca, como en la pintura bizantina, tiene una tendencia hacia **abajo** para producir sentimiento de **tristeza**. Esto se hace a veces de un modo muy exagerado.



338

### El mentón.

El **mentón** en la pintura **bizantina** está marcado por formas curvas, a veces **semicirculares**, que están pegadas al labio inferior y otras no están juntas a éste (79). La mayoría de las veces la impresión es bastante realista y el mentón se representa con su volumen (96, **128**, 134).



128

### El mentón.

El modo de trazar el **mentón** en la pintura **románica** difiere muchas veces del de la pintura bizantina. Presenta una gran variedad de formas diferentes, más grande que en la pintura bizantina.

El mentón puede aparecer como una **línea**, unas veces más larga y otras menos, que está tocando el contorno del rostro aumentando la impresión de lo bidimensional, **262**, 291, 284.



262

La línea puede ser también demasiado **pequeña** como en la foto 315.

Algunas veces la línea del mentón llega a crear **formas circulares** (Eva, San Martí Sescorts 284).

En otros casos el mentón está trazado por una **combinación de líneas**, una que sigue la forma del labio inferior y otra que gira hacia abajo, como en la imagen 358 del Panteón Real, León (Matanza de los inocentes).

A veces la línea del mentón es tan **acentuada** que contribuye a producir la **expresión** del rostro. En el caso de la foto 302, la expresión sería del rostro no se produce por la boca sino por la línea del mentón.

Notamos que en la pintura románica el mentón muchas veces aparece **situado muy abajo** algo que no vemos en la pintura bizantina (234, 247, 262, 315,

Apóstoles, Baiasca). Esto tiene como resultado la impresión de lo bidimensional.

## 1.4 LA FRENTE.

### 1.4.1 Altura de la frente.

En la pintura **bizantina** la frente puede ser muy alta, más que en la pintura románica. Esta característica la vemos sobre todo en personajes de edad más avanzada. Probablemente la frente alta simboliza la **sabiduría del personaje**.

La altura de la frente es diferente según la **edad**.

Las personas **mayores** tienen la frente alta 29, 157.

A veces la frente del personaje puede ser tan alta que llega a producir la impresión de cierta deformación como en las fotos 77, 160, 117, 133 (Agios Efcimios), 138, 172.

Asimismo, a veces, la frente de **Cristo en su juventud** se representa con una altura que no es común en su edad. Por ejemplo Niño Jesús 95, Emanuil, Agios Stefanos de Kastoria 139).

Cristo **adulto** no se representa con la frente alta 25, 93, 126, 145, 156, 192, 211, 224.

La frente de los santos **jóvenes** normalmente no es tan alta como la de los ancianos. Por ejemplo Agios Damianos de Agios Stéfanos 137.

En los rostros bizantinos, la formación de la frente se hace en relación con la **formación del pelo** (Agios Nikolas, Agía Sofia de Citera 29, Agios Antonios, Efcimios, Arsenios, Agii Anárgiri de Kastoriá 133, Agios Nikólaos 138, Apóstol Pablos, Monasterio de Vatopedi, Monte Atos 172).

El **flequillo** (57, 121), puede **impedir** mostrar el tamaño de la frente.

En la pintura **románica** asimismo vemos que existe el tipo de frente alta, pero no con tanta frecuencia.

Parece que en la pintura románica, la altura de la frente es independiente de la **edad** o la sabiduría del personaje. Por eso vemos que existen personajes **mayores** que no tienen la frente alta como en las fotos 318 (Joaquín), San Martín del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León, 363.

Por supuesto que hay también casos que vemos frentes altas en personajes de edad avanzada como en la pintura bizantina (241).

Existe también el caso original que vemos en la foto 300 que parece que la altura tan grande de la frente es resultado más bien de una **deformación** por razones ornamentales.

Observamos que independientemente de la edad se encuentran frentes altas como en la figura del ángel, 291.

Pero en general, en la pintura románica no vemos ejemplos de frentes tan exageradamente altas como en la pintura bizantina.

Tampoco vemos siempre en el rostro de **Cristo** una frente alta como en las fotos 249, 283, 294, 337, aunque a veces Cristo sí que la tiene alta (338,345).

### 1.4.2 Tratamiento de la frente.

En el tratamiento de la frente en la pintura **bizantina**, a diferencia de la pintura románica, vemos una gran variedad de formas. Muchas veces acaba en unos esquemas compuestos, muy complicados, que parecen como mapas que piden ser descifrados. Esta cartografía la vemos muy claramente en el caso de Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri, 117.

Observaremos “variedades” en este tipo de mapas, que las clasificaremos enseguida.

En el caso de la frente de Agios Nikolas de Santorini Episkopí, 12, vemos en el centro de la frente del santo, un **círculo** del cual surge una forma más oscura, que se abre en forma de **rayos** hacia los lados. La forma del círculo simple en el centro de la frente, veremos que se utiliza mucho en la pintura románica.

Entre las cejas, como ya hemos visto, aparece la formación de un triángulo (115). Este triángulo a veces está colocado más abajo entre las líneas de la nariz, 185 (Cristo y Panagía).

Un tratamiento muy característico de la pintura bizantina que aparece con pequeñas variaciones describiremos en las líneas siguientes.

En la frente de Agios Nikólaos en Kasnitzi, 81, vemos el triángulo entre las cejas y por encima de éste la forma de U. Esta **U** se bifurca en dos **líneas laterales**, que son horizontales o tienen forma de semicírculo como en Agios Jariton Omologitis, Monasterio de San Juan Evangelista 164. Todo lo que hemos descrito se acompaña por muchas arrugas trazadas como líneas horizontales (81). O de menos arrugas (164). Por encima de las arrugas, vemos una forma redondeada en la parte superior de la cabeza “**coronándola**” (83).

En los casos 77 y 117, 172, 183 la forma redonda en la parte superior de la cabeza se parte en dos formas más pequeñas que parecen mostrando la formación del cerebro.

El tipo de tratamiento que acabamos de describir, es muy característico en la frente bizantina y aparece con pequeñas **variaciones** (140, 165, 170). No existe en la pintura románica, solo en pocos casos, que los mencionaremos más abajo.

Existen también casos muy **particulares** como es el tratamiento de la frente de Agios Efcimios en 133.

Una versión diferente, más **simple** vemos en los ejemplos de fecha más temprana de Agios Ioannis Eleimon, Diasoritis 38 y Agios Focas de Diasoritis, Naxos, 40. Aquí vemos un **conjunto de líneas** en el centro de la frente. La formación es clara, esquemática y más simple. En el caso 38, las formas son más redondas mientras en el caso 40, son triangulares.

Vemos asimismo un tratamiento más simple que consiste en **líneas horizontales** (arrugas) que se repiten, algunas veces más curvadas y otras menos (174, Emanuil 139, Niño Jesús 208 y 217). Es interesante ver como el tratamiento de la frente de Niño Jesús parece a un tratamiento de una persona adulta.

En otros casos, en las personas que no tienen edad avanzada se utiliza un tratamiento de **gradaciones tonales** y de formas más suaves que algunas veces crea la impresión de volumen 179, 193 (Apóstol).

En general el tratamiento de la frente en la pintura **románica** es mucho más **simple**. No parece que al artista románico le interesa dar detalles en la frente, y por eso vemos un tratamiento más simple.

Asimismo en la pintura románica, la formación del **pelo** de los personajes determina mucho la formación de la frente (Apóstoles, San Pere de Burgal, 240, Apóstol Juan de Santa Eugenia, Argolell 290).

Lo que solemos ver más a menudo es una forma en la frente. La mayoría de las veces esta forma es **circular**. Es un círculo en la zona hacia el centro de la frente, muchas veces acompañado por círculos en las mejillas, 241, 249, 318, 319, 277.

En las fotos 291, 295 y 302 vemos en la frente una forma triangular que parece un **escudo** a veces creada por líneas pequeñas.

A veces vemos el círculo **entre las cejas**, 229.

Unos casos de tratamiento que recuerda el bizantino, podríamos decir que son los casos que vemos en el Panteón Real de San Isidoro de León. Aquí, en las cabezas de los pastores, vemos las líneas claras de la frente, que siguen las cejas (364 y 358, 359). Entre ellas vemos la forma de **U** que en su parte superior forma dos puntas agudas (en la pintura bizantina no vemos puntas agudas). La forma de U se ve también en el caso de Santa Margarita (287).

Otra formación de frente que aparece muy a menudo en la pintura románica es la formación de **líneas** simples, **horizontales**, que representan arrugas de expresión más oscuras o claras. Aquellas están con otras que acompañan las cejas, 284, 285, 266.

### 1.4.3 Expresión.

En la pintura **bizantina** la frente se utiliza para expresar hasta los más sutiles sentimientos. La frente contribuye a la expresión de los sentimientos igual que los otros elementos que forman el rostro.

En la foto 77 vemos como, a veces, las líneas de la frente participan en la expresión de todo el rostro.

Otras veces, son ellas mismas las que producen expresión como en la foto 87, donde las líneas de la frente que acompañan las cejas, se convierten en “**segundas**



**cejas**”. Es decir, en un elemento expresivo en el rostro. De esta manera se acentúa la expresión de austeridad.

En la pintura **románica**, la expresión del sentimiento a través de la frente se hace de manera **simple** (a través de arrugas horizontales), breve y básicamente en los casos que existe la necesidad de expresar sentimientos muy fuertes. Se produce más bien de la formación con arrugas que hemos visto antes (285).

#### 1.4.4 Volumen.

En la pintura **bizantina** observamos que hay casos en los que el tratamiento a través de **gradaciones tonales** de tonos oscuros y más claros ayuda a crear la impresión de volumen (Prelado, Samarina 51, Cristo Niño, Capilla de la Panagía, Patmos 185). El tratamiento en estos ejemplos es suave.

Otras veces se acentúa más la **bidimensionalidad**. Un caso extremo es el de Agios Nikólaos de Agios Stefanos 138.

En la pintura **románica**, al contrario, la **bidimensionalidad** está acentuada en la mayoría de los casos. El tratamiento no se hace con tantas gradaciones tonales. Se hace por líneas, que son, la mayoría de las veces, más claras. No hay gradaciones tonales suaves. Hay una tendencia hacia la esquematización.

Esta intención aparece unas veces más acentuada y otras menos. En el caso de la frente de Cristo en San Climent 249, vemos un tratamiento muy bidimensional que está acentuado por un detalle concreto: dos líneas más oscuras curvadas en la parte superior de la frente que parecen como sombras de los mechones (ver también 305). La bidimensionalidad de la frente de Cristo aumenta también por las líneas claras cerca del contorno.

Otro detalle que aumenta la bidimensionalidad en la pintura románica es una **línea oscura** que acompaña el pelo en la parte superior de la frente (249, 295, 296).

#### 1.4.5 La frente de las mujeres.

La frente de las mujeres en la pintura **bizantina** algunas veces está **cubierta** en parte 22, 92, 94, 114, 148 y otras no 96, 190 depende del personaje.

La frente de las **mujeres** en la pintura **románica**, algunas veces está asimismo cubierta en parte, 239, 257, 260, 265, 297, 302, 303, 310, 319, 330, 338, 352, 361, 378 y otras no, depende del personaje, 242, 267, 284, 286, 287.

### 1.4.6 Imágenes.

#### La frente.

##### Pintura bizantina.

##### Altura de la frente.

En la pintura **bizantina** la frente puede ser muy alta, más que en la pintura románica. Esta característica la vemos sobre todo en personajes de edad más avanzada. Probablemente la frente alta simboliza la **sabiduría del personaje**.

La altura de la frente es diferente según la **edad**.

Las personas **mayores** tienen la frente alta 29, 157.



29

A veces la frente del personaje puede ser tan alta que llega a producir la impresión de cierta deformación como en las fotos 77, 160, 117, 133 (Agios Efcimios), 138, 172.

Asimismo, a veces, la frente de **Cristo en su juventud** se representa con una altura que no es común en su edad. Por ejemplo Niño Jesús 95, Emanuil, Agios Stefanos de Kastoria 139).

Cristo **adulto** no se representa con

##### Pintura románica.

##### Altura de la frente.

En la pintura **románica** asimismo vemos que existe el tipo de frente alta, pero no con tanta frecuencia.

Parece que en la pintura románica, la altura de la frente es independiente de la **edad** o la sabiduría del personaje. Por eso vemos que existen personajes **mayores** que no tienen la frente alta como en las fotos 318 (Joaquín), San Martín del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León, 363.

Por supuesto que hay también casos que vemos frentes altas en personajes de edad avanzada como en la pintura bizantina (241).

Existe también el caso original que vemos en la foto 300 que parece que la altura tan grande de la frente es resultado más bien de una deformación por razones ornamentales.



300

Observamos que independientemente de la edad se encuentran frentes altas como

la frente alta 25, 93, 126, 145, 156, 192, 211, 224.

La frente de los santos **jóvenes** normalmente no es tan alta como la de los ancianos. Por ejemplo Agios Damianos de Agios Stéfanos 137.

En los rostros bizantinos, la formación de la frente se hace en relación con la **formación del pelo** (Agios Nikolas, Agía Sofía de Citera 29, Agios Antonios, Efcimios, Arsenios, Agii Anárgiri de Kastoriá 133, Agios Nikólaos 138, Apóstol Pablos, Monasterio de Vatopedi, Monte Atos 172).

El **flequillo** (57, 121), puede **impedir** mostrar el tamaño de la frente

### Tratamiento de la frente.

En el tratamiento de la frente en la pintura **bizantina**, a diferencia de la pintura románica, vemos una gran variedad de formas. Muchas veces acaba en unos esquemas compuestos, muy complicados, que parecen como mapas que piden ser descifrados. Esta cartografía la vemos muy claramente en el caso de Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri, 117.

Observaremos “variedades” en este tipo de mapas, que las clasificaremos enseguida.



12

en la figura del ángel, 291.



291

Pero en general, en la pintura románica no vemos ejemplos de frentes tan exageradamente altas como en la pintura bizantina.

Tampoco vemos siempre en el rostro de **Cristo** una frente alta como en las fotos 249, 283, 294, 337, aunque a veces Cristo sí que la tiene alta (338,345).

### Tratamiento de la frente.

En general el tratamiento de la frente en la pintura **románica** es mucho más **simple**. No parece que al artista románico le interesa dar detalles en la frente, y por eso vemos un tratamiento más simple.

Asimismo en la pintura románica, la formación del pelo de los personajes determina mucho la formación de la frente (Apóstoles, San Pere de Burgal, 240, Apóstol Juan de Santa Eugenia, Argolell 290).

Lo que solemos ver más a menudo es una forma en la frente. La mayoría de las veces esta forma es **circular**. Es un círculo en la zona hacia el centro de la frente, muchas veces acompañado por círculos en las mejillas, 241, 249,318, **319**, 277.

En el caso de la frente de Agios Nikolas de Santorini Episkopí, **12**, vemos en el centro de la frente del santo, un **círculo** del cual surge una forma más oscura, que se abre en forma de **rayos** hacia los lados. La forma del círculo simple en el centro de la frente, veremos que se utiliza mucho en la pintura románica.

Entre las cejas, como ya hemos visto, aparece la formación de un triángulo (115). Este triángulo a veces está colocado más abajo entre las líneas de la nariz, 185 (Cristo y Panagía).

Un tratamiento muy característico de la pintura bizantina que aparece con pequeñas variaciones describiremos en las líneas siguientes.

En la frente de Agios Nikólaos en Kasnitzi, 81, vemos el triángulo entre las cejas y por encima de éste la forma de U. Esta U se bifurca en dos **líneas laterales**, que son horizontales o tienen forma de semicírculo como en Agios Jariton Omologitis, Monasterio de San Juan Evangelista **164**.



164

Todo lo que hemos descrito se acompaña por muchas arrugas trazadas como líneas horizontales (81). O de



319

En las fotos 291, **295** y 302 vemos en la frente una forma triangular que parece un **escudo** a veces creada por líneas pequeñas.



295

A veces vemos el círculo **entre**

menos arrugas (164). Por encima de las arrugas, vemos una forma redondeada en la parte superior de la cabeza “**coronándola**” (83).

En los casos 77 y **117**, 172, 183 la forma redonda en la parte superior de la cabeza se parte en dos formas más pequeñas que parecen mostrando la formación del cerebro.



117

El tipo de tratamiento que acabamos de describir, es muy característico en la frente bizantina y aparece con pequeñas **variaciones** (140, 165, 170). No existe en la pintura románica, solo en pocos casos, que los mencionaremos más abajo.

Existen también casos muy **particulares** como es el tratamiento de la frente de Agios Efcimios en **133**.

**las cejas**, 229.

Unos casos de tratamiento que recuerda el bizantino podríamos decir que son los casos que vemos en el Panteón Real de San Isidoro de León. Aquí, en las cabezas de los pastores, vemos las líneas claras de la frente, que siguen las cejas (**364** y 358, 359).



364

Entre ellas vemos la forma de **U** que en su parte superior forma dos puntas agudas (en la bizantina no vemos puntas agudas). La forma de U se ve también en el caso de Santa Margarita 287.

Otra formación de frente que aparece muy a menudo en la pintura románica es la formación de **líneas** simples, **horizontales**, que representan arrugas de expresión más oscuras o claras. Aquellas están con otras que acompañan las cejas, 284, **285**, 266.





133



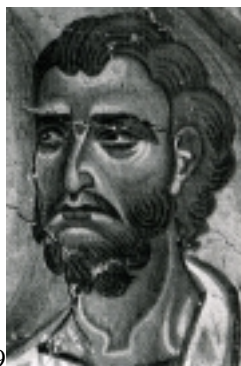
285

Una versión diferente, más **simple** vemos en los ejemplos de fecha más temprana Agios Ioannis Eleimon, Diasoritis 38 y Agios Focas de Diasoritis, Naxos 40. Aquí vemos un **conjunto de líneas** en el centro de la frente. La formación es clara, esquemática y más simple. En el caso 38, las formas son más redondas mientras en el caso 40, son triangulares.

Vemos asimismo un tratamiento más simple que consiste en **líneas horizontales** (arrugas) que se repiten, algunas veces más curvadas y otras menos (174, Emanuil **139**, Niño Jesús 208 y 217).



139



193

Es interesante ver como el

tratamiento de la frente de Niño Jesús parece a un tratamiento de una persona adulta.

En otros casos, en las personas que no tienen edad avanzada se utiliza un tratamiento de **gradaciones tonales** y de formas más suaves que algunas veces crea la impresión de volumen 179, **193** (Apóstol).

### Expresión.

En la pintura **bizantina** la frente se utiliza para expresar hasta los más sutiles sentimientos. La frente contribuye a la expresión de los sentimientos igual que los otros elementos que forman el rostro.

En la foto 77 vemos como, a veces, las líneas de la frente participan en la expresión de todo el rostro.

Otras veces, son ellas mismas las que producen expresión como en la foto 87 donde las líneas de la frente que acompañan las cejas, se convierten en “**segundas cejas**”. Es decir, en un elemento expresivo en el rostro. De esta manera se acentúa la expresión de austeridad.

### Volumen.

En la pintura **bizantina** observamos que hay casos en los que el tratamiento a través de **gradaciones tonales** de tonos oscuros y más claros ayuda a crear la impresión de volumen (Prelado, Samarina 51, Cristo Niño, Capilla de la Panagía, Patmos 185). El tratamiento en estos ejemplos es suave.

Otras veces se acentúa más la **bidimensionalidad**. Un caso extremo es

### Expresión.

En la pintura **románica**, la expresión del sentimiento a través de la frente se hace de manera **simple** (a través de arrugas horizontales), breve y básicamente en los casos que existe la necesidad de expresar sentimientos muy fuertes. Se produce más bien de la formación con arrugas que hemos visto antes (285).

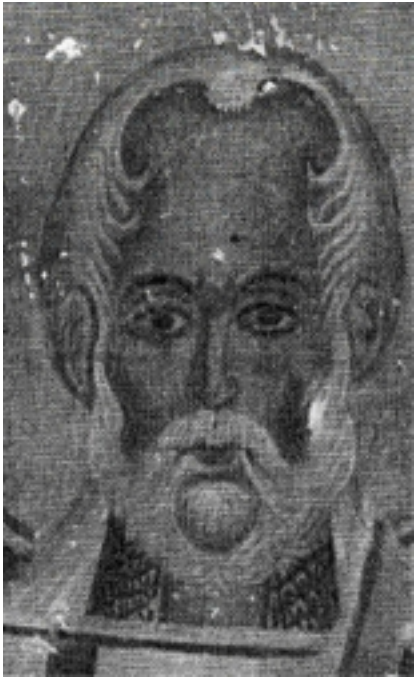
### Volumen.

En la pintura **románica**, al contrario, la **bidimensionalidad** está acentuada en la mayoría de los casos. El tratamiento no se hace con tantas gradaciones tonales. Se hace por líneas, que son, la mayoría de las veces, más claras. No hay gradaciones tonales suaves. Hay una tendencia hacia la esquematización.

Esta intención aparece unas veces



el de Agios Nikólaos de Agios Stefanos  
**138.**



138

más acentuada y otras menos. En el caso de la frente de Cristo en San Climent **249**, vemos un tratamiento muy bidimensional que está acentuado por un detalle concreto: dos líneas más oscuras curvadas en la parte superior de la frente que parecen como sombras de los mechones (ver también 305).



249

La bidimensionalidad de la frente de Cristo aumenta también por las líneas claras cerca del contorno.

Otro detalle que aumenta la bidimensionalidad en la pintura románica es una **línea oscura** que acompaña el pelo en la parte superior de la frente (249, 295, 296).

### La frente de las mujeres.

La frente de las mujeres en la pintura **bizantina** algunas veces está **cubierta** en parte 22, 92, 94, 114, 148 y otras no 96, 190 depende del personaje.

### La frente de las mujeres.

La frente de las **mujeres** en la pintura **románica**, algunas veces está asimismo cubierta en parte, 239, 257, 260, 265, 297, 302, 303, 310, 319, 330, 338, 352, 361, 378 y otras no, depende del personaje, 242, 267, 284, 286, 287.

## 1.5 EL CUELLO.

### 1.5.1 Forma y volumen.

En la pintura **bizantina** en general observamos un interés de representar el cuello en el **espacio**. Esto se intenta a través de varios modos. De todas maneras la forma final del cuello depende mucho de la vestidura que le rodea.

Un elemento típico que vemos en el tratamiento del cuello en la pintura bizantina es una **forma circular**. Esta forma, muchas veces sigue el modo que gira el cuello contribuyendo a crear **volumen** (67, 187, 128). Algunas veces está tocando un lado del cuello contribuyendo así a mostrar la inclinación de éste (Ángel, Ascensión de Agii Anárgiri 131).

A veces vemos una línea que tiene una forma **triangular** (Giíl, Agios Ieroceos de Mégara, 68, Ángel, Kasnitzi, 82, Arcángel, Mavriotisa, 206).

Observamos que muchas veces la línea circular domina también en el cuello de la **pintura románica**. En general en la pintura románica, diríamos que el tratamiento del cuello, se hace de **modo más simple**. No se intenta representar el espacio. Ni interesa representar la anatomía, mostrando los huesos y los músculos. En la pintura románica muchas veces vemos acentuada la tendencia hacia lo **esquemático**.

Un cuello típico románico es el de las Vírgenes Sensatas que tiene la **forma circular** en la base y líneas de la **sotabarba** debajo del mentón (San Quirze de Pedret, 231). Esta formación de cuello vemos que se repite en muchos casos.

Muchas veces la pintura románica prefiere el tratamiento del cuello con **líneas circulares sucesivas**. Hay una alternación de tonos claros y tonos oscuros y esto se hace de varios modos. Damos como ejemplo el cuello del homicida en la foto 358 (Matanza de los inocentes, Panteón Real de San Isidoro de León). Aquí, vemos que las líneas, son paralelas al contorno de la vestidura en la parte inferior. Asimismo terminan paralelas al contorno del mentón. En la foto 260 (Virgen con el Cáliz, San Climent de Taüll), vemos otra vez una sucesión de líneas claras y oscuras. Lo mismo vemos en el cuello de Eva en San Martí Sescorts (Adán y Eva expulsados del Paraíso 284).

En la pintura románica hay **casos particulares**, que no siguen las grandes categorías de tratamiento del cuello. Este es el caso de los cuellos de los apóstoles en la foto 281 de Mur con la línea perpendicular que baja en el centro. Es asimismo el caso del apóstol en Ruesta, donde el cuello se forma por líneas cortas horizontales (346). En el cuello de Cristo de San Climent (249) el tratamiento esquemático de tonos oscuros y más claros nos muestra que el pintor no se interesa tanto por representar el volumen sino por llenar el espacio de un modo más bien **ornamental**.

También, en la pintura románica, vemos unos casos -que no vemos en la pintura bizantina-, donde la **esquematización** es tan grande, que el cuello tiene la misma **anchura** que la cabeza. Por ejemplo San Juan de Argollell (290).

### 1.5.2 Base del cuello.

En la pintura **bizantina**, vemos un interés grande por la formación de los músculos y los huesos en la base del cuello (Dormición de Ceotokos, 77, Ángel, 78, Agios Minas, 87). Observamos una variedad de tratamiento y de formas muy ricas. Parece que el pintor aprovecha la oportunidad de añadir detalles y buscar la **anatomía del cuerpo** de las personas. Traduce los detalles que en un principio salen de la forma orgánica del cuerpo en formas esquematizadas que a veces pierden su función orgánica. Muchas veces, las formas de los huesos y los músculos en la base del cuello se presentan exageradamente marcadas. Normalmente en un cuerpo real no son tan evidentes.

El interés sobre las formas de la parte inferior del cuello da **resultados diferentes**. Algunas veces se enfatiza más **la cavidad** de la base del cuello, como en el arcángel Gabriél (Agii Anárgiri 125).

En Agios Dimitrios (Agii Anárgiri 127) la cavidad se **bifurca** en dos líneas. Una de ellas sigue hacia la cabeza y la otra baja girando a la derecha.

Algunas veces la cavidad tiene una forma **cuadrada** (Encuentro de Cristo con la Samaritana, Capilla de la Panagía 191).

En la foto 173 (Apóstol Petros, Celda de Ravdujos, Monte Atos), aparecen dos formas claras como **hojas**, que se desarrollan hacia los lados. Por debajo una forma les sigue. En el conjunto tiene un valor ornamental.

Algunas veces vemos formas circulares que están a mucha distancia entre sí. Uno se cuestiona si están aquí para representar músculos o para **llenar el espacio**. ¿Es una especie de *horror vacui* o simplemente un tratamiento flexible que se adapta al espacio? Un ejemplo vemos en la figura del ángel izquierda de la Hospitalidad de Abraham (Capilla de Panagía de Patmos 178).

En casos como en la foto 81 de Agios Nikólaos de Kasnitzi, vemos como las formas se **conforman** con el **espacio**. En este caso, es un espacio muy pequeño entre la barba y el vestido.

En los casos de las fotos 77 y 78, vemos que el ángulo entre el tratamiento de la base del cuello y de la posición de la cabeza es demasiado grande y no es apropiado a la posición del cuerpo. Este es un tratamiento de tipo “**cubista**” que vemos en la pintura bizantina.

Algunas veces aparece una formación como una **blusa sin mangas** que deriva a una gran **esquematización** y a la tendencia de llenar el espacio con detalles. Es un tratamiento consecuente al tratamiento esquemático del cuerpo desnudo en la pintura bizantina (Emanuél, Agios Stéfanos de Kastoriá 139, Paleos ton Imeron, Agios Stéfanos, 140, Ángel del Bautizo, Panagía Mavriotisa, 226).

En la pintura **románica** no hay interés por representar la formación de la base del cuello. Un caso que tiene características parecidas con la pintura bizantina vemos en la foto 283.

### 1.5.3 Altura del cuello.

A veces el cuello, en **ambas** tradiciones pictóricas se representa muy **largo**.

En el Ángel de la Hospitalidad de Abraham (181) vemos un cuello **largo bizantino**.

Un caso así en la pintura **románica** vemos en la Virgen con el Cáliz de San Climent (260).

En los dos estos casos observamos un alto grado de esquematización. Pero asimismo vemos un **tratamiento diferente para llenar el espacio** que se ha alargado.

### 1.5.4 El cuello femenino.

Tanto en la pintura **bizantina** (26) como en la **románica** (Maestas Mariae, Santa Maria de Taüll 319, maestro del Juicio Final) el cuello femenino aparece mas **delgado** que el masculino.

### 1.5.5 Imágenes.

#### El cuello.

##### Pintura bizantina. Forma y volumen.

En la pintura **bizantina** en general observamos un interés de representar el cuello en el **espacio**. Esto se intenta a través de varios modos. De todas maneras la forma final del cuello depende mucho de la vestidura que le rodea.

Un elemento típico que vemos en el tratamiento del cuello en la pintura bizantina es una **forma circular**. Esta forma, muchas veces sigue el modo que gira el cuello contribuyendo a crear **volumen** (67, 187, **128**).



128

Algunas veces está tocando un lado del cuello contribuyendo así a mostrar la inclinación de éste (Ángel, Ascensión de

##### Pintura románica. Forma y volumen.

Observamos que muchas veces la línea circular domina también en el cuello de la **pintura románica**. En general en la pintura románica, diríamos que el tratamiento del cuello, se hace de **modo más simple**. No se intenta representar el espacio. Ni interesa representar la anatomía, mostrando los huesos y los músculos. En la pintura románica muchas veces vemos acentuada la tendencia hacia lo **esquemático**.

Un cuello típico románico es el de las Vírgenes Sensatas que tiene la **forma circular** en la base y líneas de la **sotabarba** debajo del mentón (San Quirze de Pedret, **231**).



231



260

Esta formación de cuello vemos que se repite en muchos casos.

Muchas veces la pintura románica prefiere el tratamiento del cuello con **líneas circulares sucesivas**. Hay una alternación de tonos claros y tonos oscuros y esto se hace de varios modos. Damos como

Agii Anárgiri **131**).



131

A veces vemos una línea que tiene una forma **triangular** (Giil, Agios Ieroceos de Mégara, 68, Ángel, Kasnitz, 82, Arcángel, Mavriotisa, 206).

ejemplo el cuello del homicida en la foto 358 (Matanza de los inocentes, Panteón Real de San Isidoro de León). Aquí, vemos que las líneas, son paralelas al contorno de la vestidura en la parte inferior. Asimismo terminan paralelas al contorno del mentón. En la foto **260** (Virgen con el Cáliz, San Climent de Taüll), vemos otra vez una sucesión de líneas claras y oscuras.

Lo mismo vemos en el cuello de Eva en San Martí Sescorts (Adán y Eva expulsados del Paraíso 284).

En la pintura románica hay **casos particulares**, que no siguen las grandes categorías de tratamiento del cuello. Este es el caso de los cuellos de los apóstoles en la foto **281** de Mur con la línea perpendicular que baja en el centro.



281

Es asimismo el caso del apóstol en Ruesta, donde el cuello se forma por líneas cortas horizontales (**346**).



346

En el cuello de Cristo de San

Climent (249) el tratamiento esquemático de tonos oscuros y más claros nos muestra que el pintor no se interesa tanto por representar el volumen sino por llenar el espacio de un modo más bien **ornamental**.



249

También, en la pintura románica, vemos unos casos -que no vemos en la pintura bizantina-, donde la **esquematización** es tan grande, que el cuello tiene la misma **anchura** que la cabeza. Por ejemplo San Juan de Argolllé (290).



290

### Base del cuello.

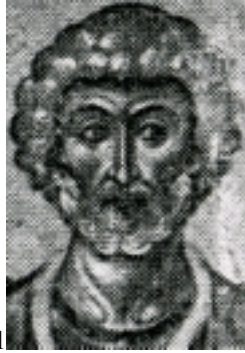
En la pintura **bizantina**, vemos un interés grande por la formación de los músculos y los huesos en la base del

### Base del cuello.

En la pintura **románica** no hay interés por representar la formación de la base del cuello. Un caso que tiene características parecidas con la pintura



cuello (Dormición de Ceotokos, 77, Ángel, 78, Agios Minas, **87, 181**).



181

87

Observamos una variedad de tratamiento y de formas muy ricas. Parece que el pintor aprovecha la oportunidad de añadir detalles y buscar la **anatomía del cuerpo** de las personas. Traduce los detalles que en un principio salen de la forma orgánica del cuerpo en formas esquematizadas que a veces pierden su función orgánica. Muchas veces, las formas de los huesos y los músculos en la base del cuello se presentan exageradamente marcadas. Normalmente en un cuerpo real no son tan evidentes.

El interés sobre las formas de la parte inferior del cuello da **resultados diferentes**. Algunas veces se enfatiza más **la cavidad** de la base del cuello, como en el arcángel Gabriel (Agii Anárgiri 125).

En Agios Dimitrios (Agii Anárgiri 127) la cavidad se **bifurca** en dos líneas. Una de ellas sigue hacia la cabeza y la otra baja girando a la derecha.

Algunas veces la cavidad tiene una forma **cuadrada** (Encuentro de Cristo con la Samaritana, Capilla de la Panagía **191**).

bizantina vemos en la foto **283**.



283



En la foto **173** (Apóstol Petros, Celda de Ravdujos, Monte Atos), aparecen dos formas claras como **hojas**, que se desarrollan hacia los lados. Por debajo una forma les sigue. En el conjunto tiene un valor ornamental.



173



81

Algunas veces vemos formas circulares que están a mucha distancia entre sí. Uno se cuestiona si están aquí para representar músculos o para **llenar el espacio**. ¿Es una especie de *horror vacui* o simplemente un tratamiento flexible que se adapta al espacio? Un ejemplo vemos en la figura del ángel izquierda de la Hospitalidad de Abraham (Capilla de Panagía de Patmos 178).

En casos como en la foto **81** de Agios Nikólaos de Kasnitzi, vemos como las formas se **conforman** con el **espacio**.

En este caso, es un espacio muy pequeño entre la barba y el vestido.

En los casos de las fotos 77 y **78**, vemos que el ángulo entre el tratamiento de la base del cuello y de la posición de la

cabeza es demasiado grande y no es apropiado a la posición del cuerpo. Este es un tratamiento de tipo “**cubista**” que vemos en la pintura bizantina.



Algunas veces aparece una formación como una **blusa sin mangas** que deriva a una gran **esquematización** y a la tendencia de llenar el espacio con detalles. Es un tratamiento consecuente al tratamiento esquemático del cuerpo desnudo en la pintura bizantina (Emmanuél, Agios Stéfanos de Kastoriá **139**, Paleos ton Imeron, Agios Stéfanos 140, Ángel del Bautizo, Panagía Mavriotisa 226).



#### **Altura del cuello.**

A veces el cuello, en **ambas** tradiciones pictóricas se representa muy **largo**.

En el Ángel de la Hospitalidad de Abraham (181) vemos un cuello **largo bizantino**.

#### **Altura del cuello.**

Un caso así en la pintura **románica** vemos en la Virgen con el Cáliz de San Climent (260).

En los dos estos casos observamos un alto grado de esquematización. Pero

**El cuello femenino.**

Tanto en la pintura **bizantina** (26) como en la **románica** el cuello femenino aparece más **delgado** que el masculino.

asimismo vemos un **tratamiento diferente para llenar el espacio** que se ha alargado.

**El cuello femenino.**

El cuello femenino aparece más **delgado** que el masculino (Maestas Mariae, Santa Maria de Taüll 319, maestro del Juicio Final).

## 1.6 LA NARIZ.

El tratamiento de la nariz en la pintura **bizantina** tiene muchas variaciones.

En la pintura **románica** vemos variaciones del trazado de la nariz que se alejan mucho de los prototipos bizantinos.

### 1.6.1 Largura de la nariz.

La mayoría de las veces la nariz **bizantina** es **larga**. Una nariz larga ayuda a resaltar la largura del rostro total. Cuando el pintor bizantino traza el rostro, según las reglas generales, lo separa en tres partes.

Ejemplos de nariz **larga** vemos en 2, 26, 43, 59, 101, 142.

Ejemplos de nariz **muy larga** en 77, 79, 97, 145 o excesivamente larga en 145.

Aunque existen casos en los que la nariz se representa bastante **corta** como en 20, 106, 176.

En la pintura **románica** también la nariz se representa **larga** 234, muy larga 315, 290 e incluso demasiado larga (300, 318, 319).

En la pintura románica, observamos que existen más casos que la nariz se representa **más corta** (233, 228, 291)<sup>301</sup>.

### 1.6.2 Nariz y edad.

En la pintura **bizantina**, la largura de la nariz está influida por la **edad**.

Parece que la **nariz corta** es más apropiada para el caso de un **niño** (ver foto 11, Emanuil), 95, 99, o de una persona joven 106 (Pastor Joven).

La nariz larga es apropiada para los **adultos** y aún más para los **ancianos**. La nariz larga puede manifestar alta **espiritualidad**.

En la pintura **románica**, no parece que la **edad** influya la largura de la nariz. Así vemos al Niño Jesús en la foto 302 con una nariz muy larga y puntiaguda.

### 1.6.3 Forma de nariz.

Normalmente la nariz se representa por **dos líneas** de las cuales una es más marcada o más completa. Es decir, se ve más un lado de ella, aún en el caso de que la

---

<sup>301</sup> Hay un tipo de nariz en la pintura bizantina que es relativamente corta y ancha y es común durante los siglos XI y XII. Ejemplos vemos en las fotos 99, 106.

figura este en posición frontal. En la pintura bizantina, lo importante es que estas líneas “*tengan equilibrio*”<sup>302</sup>, lo mismo que hemos visto que ocurre con los ojos.

Estas dos líneas pueden ser **rectas** y **paralelas** (42) o **curvadas** (20, 22, 25).

Normalmente la línea empieza a curvarse desde la parte superior entre las cejas, teniendo su curva más grande en el **primer tercio** de la parte inferior.

A veces las líneas son **onduladas**. Este es el caso de 203, 127.

La nariz puede ser más **fin**a (5, 25, 43, 139, 140) o más **ancha**<sup>303</sup> (44, 106).

En posición de **tres cuartos** la nariz aparece también recta, 12, 173, pero la mayoría de las veces es ligeramente **convexa** (47, 103) o **muy convexa**, (45, 74, 97, 109, 165). En el caso 146, todo el rostro del personaje tiene una apariencia hacia lo convexo, y a eso contribuye sobre todo la forma convexa de la nariz. Lo mismo ocurre en 10.

Narices de **perfil** vemos raramente en la pintura bizantina. Es común que Judas se represente de perfil. En la imagen 158, la nariz de Judas que está de perfil, parece como si tuviera dificultad de abandonar el dibujo de la nariz en posición frontal o de tres cuartos. Por eso la nariz está dibujada muy recta hacia abajo.

En la pintura **románica** la nariz se representa asimismo por **dos líneas** de las cuales una es más completa, es decir, se ve más un lado de ella.

Vemos entonces narices rectas trazadas por **líneas rectas, paralelas** entre sí (235, 250, 266, 267, 281, 283), y narices de líneas **curvadas** (293, 307, 310, 334, 337).

En posición de **tres cuartos** las narices románicas observamos que tienen una tendencia más bien hacia lo **cóncavo** que hacia lo convexo como en la pintura bizantina (231, 234, 237, 238, 245, 300). En la posición **frontal** se intuye la tendencia hacia lo **cóncavo**. Esta impresión se produce por la línea de la nariz que está situada muy cerca del eje central del rostro (293, 310).

En la nariz del homicida de la foto 358 que es claramente cóncava, vemos como este tipo de nariz puede dar **gracia**. Es un tipo de nariz muy lejano de los prototipos bizantinos y clásicos.

La nariz se curva más en el **primer tercio** de la parte inferior.

Vemos también narices de **perfil** (263, 287, 329, 333). Estas narices vemos que se dibujan de modo muy libre. Son muy prominentes.

<sup>302</sup> (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.42.

<sup>303</sup> Kóndoglu dice: “*La nariz de los ancianos es más ancha y más convexa*”. (Kondoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 26.

#### 1.6.4 Parte inferior de la nariz.

En su **parte inferior** la nariz **bizantina** puede ser **redondeada** (25, 99, 172, Petros), o muchas veces **puntiaguda** (66, 78, Pablo 172, Pablo 174).

También la nariz en su parte inferior puede tener forma de **gota**, característica de la pintura de los Comnenos del siglo XII (100, 101, 107<sup>304</sup>, 164, 203).

La nariz puede tener forma de “**corazón**” (40, 42, 81, 203), forma **fin**a (2, 139) o **ancha** (62, 106).

El centro de la parte inferior de la nariz, la mayoría de las veces **aparece estirado hacia abajo**. Muchas veces está bastante **estirado** hacia abajo como en las fotos 54, 179, 185, 202.

Son menos los casos que en los que el centro no aparece estirado como en 67, 95, 99, 134, 137, 160, 156.

En su **parte inferior** la nariz **románica** puede ser **puntiaguda** (286, 302, 330) o **redondeada**, 310.

Hay un tipo de nariz muy **ancha** en la parte inferior como vemos en las fotos 334 y 351.

Muchas veces en que la **esquemmatización** de la nariz es muy fuerte. En estos casos el resultado cada vez es diferente. Narices de **esquemmatización** fuerte vemos en los ejemplos 319, 345 y 341. En 338 vemos una gran simplificación de la nariz.

Un tipo de nariz muy esquematizada es la que en su parte inferior parece un **corazón** (249, 295, 371). En la pintura bizantina no aparece algo similar. Sin embargo podríamos decir que los ejemplos que hemos dado (38, 40, 42, 81, 203) se aproximan a esta forma de un modo menos esquemático.

En la foto 332 (Crucifixión, Bagüés) vemos un intento de dibujar la nariz en **perspectiva** con un resultado bidimensional.

El **centro** de la parte inferior de la nariz, puede aparecer también muchas veces como en la bizantina **estirado** hacia abajo (247, 249, 296, 300, 314, 334, 336, 348). Pero aparece también bastantes veces, más que en la bizantina, no estirado (301, 310, 358, 365).

En el Panteón Real de San Isidro de León, el centro de la nariz, en la parte inferior de ella, está situado **más arriba** de las aletas, algo que no ocurre en la pintura bizantina (Alegoría del mes de Octubre, 361, Boyerizo de la anunciación a los pastores 359, Matanza de los Inocentes 357).

<sup>304</sup> Tsigaridas dice que este tipo de nariz “[...] se encuentra ya en el siglo XI pero caracteriza el arte del periodo de los Komnenos en la segunda mitad del siglo XII”. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.90. Ejemplos vemos en las fotos 76, 77, 97, 100, 101, 103, 172. Esta nariz, en otros monumentos del mismo periodo aparece más carnosa, con aletas marcadas. Un ejemplo vemos en la foto 124.



### 1.6.5 Aletas.

En la pintura **bizantina**,

*“De las aletas, está más marcada la que está en la parte sombreada del rostro [...]”<sup>305</sup>.*

Las **aletas** de la nariz también aparecen de varias formas. Vemos aletas **bajas** (7, 52), aletas **altas** (203), **finas** (43, 52, 103, 139, 156), **grandes** (42, 59), **abiertas** (25, 97, 117, 127, 202), o **no abiertas** (3).

Hay un tipo de **aletas** típicas **románicas** que no vemos en la pintura bizantina. Son las aletas cuyas líneas son **paralelas** a las líneas de la nariz (260, 296, 297, 302, 305).

Vemos también aletas **finas** (348), **altas** (260, 302, 305), **redondas** (258, 277, 336), **triangulares** (314), **grandes** (258, 260, 345), **separadas en dos partes** (341).

En 319, 345, las aletas están como pegadas a la nariz de forma semicircular.

Las aletas muchas veces aparecen **separadas** de la nariz por dos contornos marcados (277, 314), algo que no vemos en la pintura bizantina.

### 1.6.6 Pequeña cavidad.

En la pintura **bizantina**, debajo de la nariz observamos una **cavidad** pequeña en la zona del labio superior. Este se consigue por una pequeña forma oscura como en 11, 21, 68, 177, 185. En las fotos 95, 128 vemos el tratamiento de los tonos de la zona del labio superior que produce la impresión de **volumen**.

La **pequeña cavidad** debajo de la nariz en la pintura **románica**, está muchas veces muy marcada. A veces aparece a través de una línea en forma de **anzuelo** (231, 234, 235, 296, 302) y otras como una **simple** línea (359, 365).

### 1.6.7 Terminación de la nariz en la parte superior.

El modo en cómo terminan las narices en la **parte superior** influye en la expresión del rostro.

Muchas veces en la pintura **bizantina** las líneas de la nariz suben **sin interrupción** hacia las cejas (26, 30, 128) siguiendo una línea curvada.

Otras veces las líneas de la nariz se unen de forma **rectangular** con las cejas, algo que produce más bien una expresión austera o de dolor (24, 28, 103).

<sup>305</sup> (Kondoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pag. 26.

Algunas veces, entre cejas y nariz aparecen unas **líneas pequeñas** que transmiten austeridad, 12.

En la parte **entre las cejas** la nariz puede aparecer **ancha** (11, 42, 21), o más **estrecha**.

La nariz **se separa de la frente** por un sombreado horizontal entre las cejas, que muchas veces tiene que ver con la formación de la frente (99, 128) a veces **redondeado** o, la mayoría de las veces, un **triángulo** oscuro (91, 97, 103, 109, 137, 185,). La formación en este caso está conectada con el tratamiento de la frente y a veces es bastante complicada como hemos visto.

En la **parte superior** la nariz en la pintura **románica** termina de diferentes modos. Vemos que hay casos en los que la nariz **sigue** hacia las cejas de manera normal, 238.

En otros casos entre cejas y nariz aparecen **pequeñas líneas** que influyen en la expresión (267, 266). Y en otros la conexión entre cejas y nariz es más abrupta (259, 285).

La distancia entre las líneas en la parte superior, se hace **más estrecha** (259) o más **ancha** (231, 286, 295, 348).

### 1.6.8 Imágenes.

#### La nariz.

##### Pintura bizantina.

El tratamiento de la nariz en la pintura **bizantina** tiene muchas variaciones.

##### Largura de la nariz.

La mayoría de las veces la nariz **bizantina** es **larga**. Una nariz larga ayuda a resaltar la largura del rostro total. Cuando el pintor bizantino traza el rostro, según las reglas generales, lo separa en tres partes.

Ejemplos de nariz **larga** vemos en 2, 26, 43, 59, 101, 142.

Ejemplos de nariz **muy larga** en 77, 79, 97, 145 o excesivamente larga en 145.

Aunque existen casos en los que la nariz se representa bastante **corta** como en 20, 106, 176.

##### Nariz y edad.

En la pintura **bizantina**, la largura de la nariz está influida por la **edad**.

Parece que la **nariz corta** es más apropiada para el caso de un **niño** (ver foto11, Emanuil), 95, **99**, o de una persona joven, 106 (Pastor Joven).

##### Pintura románica.

En la pintura **románica** vemos variaciones del trazado de la nariz que se alejan mucho de los prototipos bizantinos.

##### Largura de la nariz.

En la pintura **románica** también la nariz se representa **larga** 234, muy larga 315, 290 e incluso demasiado larga (300, 318, 319).

En la pintura románica, observamos que existen más casos que la nariz se representa **más corta** (233, 228, 291).

##### Nariz y edad.

En la pintura **románica**, no parece que la **edad** influya la largura de la nariz. Así vemos al Niño Jesús en la foto **302** con una nariz muy larga y puntiaguda.



99

La nariz larga es apropiada para los **adultos** y aún más para los **ancianos**. La nariz larga puede manifestar alta **espiritualidad**.

#### Forma de nariz.

Normalmente la nariz se representa por **dos líneas** de las cuales una es más marcada o más completa. Es decir, se ve más un lado de ella, aún en el caso de que la figura este en posición frontal. En la pintura bizantina, lo importante es que estas líneas *“tengan equilibrio”*, lo mismo que hemos visto que ocurre con los ojos.

Estas dos líneas pueden ser **rectas** y **paralelas** (38, 42) o **curvadas** (20, 22, 25).

Normalmente la línea empieza a curvarse desde la parte superior entre las cejas, teniendo su curva más grande en el **primer tercio** de la parte inferior.

A veces las líneas son **onduladas**. Este es el caso de **203**, 127.



302

#### Forma de nariz.

Normalmente la nariz se representa por **dos líneas** de las cuales una es más marcada o más completa.

En la pintura **románica** la nariz se representa asimismo por **dos líneas** de las cuales una es más completa, es decir, se ve más un lado de ella.

Vemos entonces narices rectas trazadas por **líneas rectas, paralelas** entre sí (235, 250, 266, 267, 281, 283), y narices de líneas **curvadas** (293, 307, 310, 334, 337).

En posición de **tres cuartos** las narices románicas observamos que tienen una tendencia más bien hacia lo **cóncavo** que hacia lo convexo como en la pintura bizantina (**231**, 234, 237, 238, 245, 300).



203

La nariz puede ser más **fin**a (5, 25, 43, 139, 140) o más **ancha** (44, 106).

En posición de **tres cuartos** la nariz aparece también recta, 12, 173, pero la mayoría de las veces es ligeramente **convexa** (47, 103) o **muy convexa**, (45, 74, 97, **109**, 165).



109

En el caso 146, todo el rostro del personaje tiene una apariencia hacia lo convexo, y a eso contribuye sobre todo la forma convexa de la nariz. Lo mismo ocurre en la foto 10.



231

En la posición **frontal** se intuye la tendencia hacia lo **cóncavo**. Esta impresión se produce por la línea de la nariz que está situada muy cerca del eje central del rostro (293, 310).

En la nariz del homicida de la foto 358 que es claramente cóncava, vemos como este tipo de nariz puede dar **gracia**. Es un tipo de nariz muy lejano de los prototipos bizantinos y clásicos.

La nariz se curva más en el **primer tercio** de la parte inferior.

Vemos también narices de **perfil** (263, **287**, 329, 333). Estas narices vemos que se dibujan de modo muy libre. Son muy prominentes.



287

Narices de **perfil** vemos raramente en la pintura bizantina. Es común que Judas se represente de perfil. En la imagen **158**, la nariz de Judas que está de perfil, parece como si tuviera dificultad de abandonar el dibujo de la nariz en posición frontal o de tres cuartos. Por eso la nariz está dibujada muy recta hacia abajo.



158

#### Parte inferior de la nariz.

En su **parte inferior** la nariz **bizantina** puede ser **redondeada** (25, 99, 172, Petros), o muchas veces **puntiaguda** (66, 78, Pablo 172, Pablo 174).

También la nariz en su parte inferior puede tener forma de **gota**, característica de la pintura de los Comnenos del siglo XII (**100**, 101, 107, 164, 203).

#### Parte inferior de la nariz.

En su **parte inferior** la nariz **románica** puede ser **puntiaguda** (286, 302, 330) o **redondeada**, 310.

Hay un tipo de nariz muy **ancha** en la parte inferior como vemos en las fotos 334 y 351.

Muchas veces en que la **esquemmatización** de la nariz es muy fuerte. En estos casos el resultado cada vez es diferente. Narices de **esquemmatización** fuerte vemos en los ejemplos 319, 345 y **341**.





100

La nariz puede tener forma de “**corazón**” (40, 42, 81, 203), forma **fina** (2, 139) o **ancha** (62, 106).

El centro de la parte inferior de la nariz, la mayoría de las veces **aparece estirado hacia abajo**. Muchas veces está bastante **estirado** hacia abajo como en las fotos 54, 179, 185, 202.

Son menos los casos que en los que el centro no aparece estirado como en 67, 95, 99, 134, 137, 160, 156.



314

En 338 vemos una gran simplificación de la nariz.

Un tipo de nariz muy esquematizada es la que en su parte inferior parece un **corazón** (249, 295, 371). En la pintura bizantina no aparece algo similar. Sin embargo podríamos decir que los ejemplos que hemos dado (38, 40, 42, 81, 203) se aproximan a esta forma de un modo menos esquemático.

En la foto 332 (Crucifixión, Bagüés) vemos un intento de dibujar la nariz en **perspectiva** con un resultado bidimensional.

El **centro** de la parte inferior de la nariz, puede aparecer también muchas veces como en la bizantina **estirado** hacia abajo (247, 249, 296, 300, 314, 334, 336, 348). Pero aparece también bastantes veces, más que en la bizantina, no estirado (301, 310, 358, 365).

En el Panteón Real de San Isidro de León, el centro de la nariz, en la parte inferior de ella, está situado **más arriba** de las aletas, algo que no ocurre en la pintura bizantina (Alegoría del mes de Octubre 361, Boyerizo de la anunciación a los pastores 359, Matanza de los Inocentes 357).



**Aletas.**

En la pintura **bizantina**,

*“De las aletas, está más marcada la que está en la parte sombreada del rostro [...]”.*

Las **aletas** de la nariz también aparecen de varias formas. Vemos aletas **bajas** (7, 52), aletas **altas** (203), **finas** (43, 52, 103, 139, 156), **grandes** (42, 59), **abiertas** (25, 97, 117, 127, 202), o **no abiertas** (3).

**Pequeña cavidad.**

En la pintura **bizantina**, debajo de la nariz observamos una **cavidad** pequeña en la zona del labio superior. Este se consigue por una pequeña forma oscura como en 11, 21, 68, 177, **185**.

**Aletas.**

Hay un tipo de **aletas** típicas **románicas** que no vemos en la pintura bizantina. Son las aletas cuyas líneas son **paralelas** a las líneas de la nariz (260, 296, 297, 302, 305).

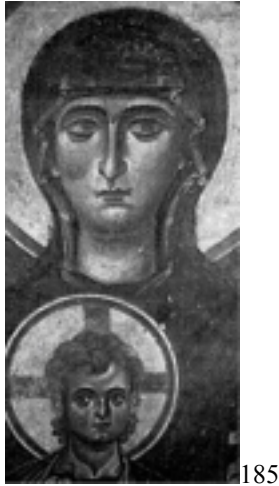


Vemos también aletas **finas** (348), **altas** (260, 302, 305), **redondas** (258, 277, 336), **triangulares** (314), **grandes** (258, 260, 345), **separadas en dos partes** (341).

En 319, 345, las aletas están como pegadas a la nariz de forma semicircular. Las aletas muchas veces aparecen **separadas** de la nariz por dos contornos marcados (277, 314), algo que no vemos en la pintura bizantina.

**Pequeña cavidad.**

La **pequeña cavidad** debajo de la nariz en la pintura **románica**, está muchas veces muy marcada. A veces aparece a través de una línea en forma de **anzuelo** (231, 234, 235, 296, 302) y otras como una **simple línea** (359, 365).



En las fotos 95, **128** vemos el tratamiento de los tonos de la zona del labio superior que produce la impresión de **volumen**.



#### **Terminación de la nariz en la parte superior.**

El modo en cómo terminan las narices en la **parte superior** influye en la expresión del rostro.

Muchas veces en la pintura **bizantina** las líneas de la nariz suben **sin interrupción** hacia las cejas (26, 30, 128) siguiendo una línea curvada.

Otras veces las líneas de la nariz se unen de forma **rectangular** con las cejas, algo que produce más bien una expresión austera o de dolor (24, 28, 103).

#### **Terminación de la nariz en la parte superior.**

El modo en cómo terminan las narices en la **parte superior** influye en la expresión del rostro.

En la **parte superior** la nariz en la pintura **románica** termina de diferentes modos. Vemos que hay casos en los que la nariz **sigue** hacia las cejas de manera normal, 238.

En otros casos entre cejas y nariz aparecen **pequeñas líneas** que influyen en la expresión (267, 266). Y en otros la

Algunas veces, entre cejas y nariz aparecen unas **líneas pequeñas** que transmiten austeridad, 12.

En la parte **entre las cejas** la nariz puede aparecer **ancha** (11, 42, 21), o más **estrecha**.

La nariz **se separa de la frente** por un sombreado horizontal entre las cejas, que muchas veces tiene que ver con la formación de la frente (99, 128) a veces **redondeado** o, la mayoría de las veces, un **triángulo** oscuro (91, 97, 103, 109, 137, 185,). La formación en este caso está conectada con el tratamiento de la frente y a veces es bastante complicada como hemos visto.

conexión entre cejas y nariz es más abrupta (259, 285).



267

La distancia entre las líneas en la parte superior, se hace **más estrecha** (259) o más **ancha** (231, 286, 295, 348).

## 1.7 LAS MEJILLAS.

### 1.7.1 Forma.

En ambas tradiciones pictóricas, la bizantina y la románica, vemos el tipo de tratamiento de las mejillas con **formas circulares**. Estos círculos se **sitúan** unas veces en el centro de las mejillas, otras más hacia arriba y otras hacia abajo.

En la pintura **bizantina** hay una gran variedad de formas de mejillas. Pueden representarse a través de **círculos** que son más una característica de provincias que del centro. Los círculos pueden aparecer de forma bastante clara (128).

Pero en la pintura bizantina la mayoría de las veces vemos otro tipo de tratamiento. La forma de la mejilla depende de la **formación de los músculos del rostro** (12, 181, 194). Por eso no tiene una forma clara. Su formación se difunde. Lo que se intenta, es marcar el **volumen**.

Un tipo de mejillas muy esquematizado y muy “bizantino” es el tipo de forma de **corazón**. Lo vemos en las fotos 83, 103, 109, 203. En estos casos las mejillas participan en el tratamiento expresivo y muy esquematizado del rostro para la manifestación del sentimiento. Este tipo de mejillas no existe en la pintura románica. Un tratamiento parecido vemos en 165, pero aquí la mejilla es redondeada. En 172 su forma es alargada.

En la pintura bizantina aparece el tipo de mejillas “cansadas”, **enjutas**, de los rostros ascéticos de los santos muchas veces con un trazado lineal (63, 154, 189). Junto a ellos, a veces, los pómulos pueden ser marcados (117).

Otro tipo de mejillas que vemos en la pintura bizantina y no en la pintura románica, son las mejillas que se representan por **líneas perpendiculares** y expresan el sentimiento de dolor (126, 213).

Observamos que las formas de las mejillas en la pintura **románica** son claras, no se difuminan. Son muy **esquemáticas**.

El tratamiento en forma circular, **domina** casi exclusivamente y los ejemplos de otro tipo de tratamiento son pocos. Se utiliza la forma circular en diferentes tamaños. La mayoría de ellos pequeños, muchas veces en sintonía con un círculo en la frente (229, 231, 245, 247, 249, 257, 260, 262, 277, 283, 291, 295, 311, 319, 341, 364, 373). Otros son más grandes (284, 285).

El tipo de mejillas **enjutas** aparecen también, aunque menos a menudo, en la pintura románica. Las formas son claras y no se difuminan. La esquematización es grande.

Se representan a través de la forma de **triángulo** (255, 259, 278, 296), o a través de formas **curvadas** como en Mur, 281 (apóstol de la derecha) y en San Pablo de la Capilla del Castillo de Orcau 300.

### 1.7.2 Imágenes.

#### Las mejillas

##### Pintura Bizantina

##### Forma

En ambas tradiciones pictóricas, la bizantina y la románica, vemos el tipo de tratamiento de las mejillas con **formas circulares**. Estos círculos se **sitúan** unas veces en el centro de las mejillas, otras más hacia arriba y otras hacia abajo.

En la pintura **bizantina** hay una gran variedad de formas de mejillas. Pueden representarse a través de **círculos** que son más una característica de provincias que del centro. Los círculos pueden aparecer de forma bastante clara (128).



95

Pero en la pintura bizantina la mayoría de las veces vemos otro tipo de tratamiento. La forma de la mejilla depende de la **formación de los músculos del rostro** (12, 181, 194). Por eso no tiene una forma clara. Su formación se difunde. Lo que se intenta, es marcar el **volumen, 95**.

##### Pintura Románica

##### Forma

Observamos que las formas de las mejillas en la pintura **románica** son claras, no se difuminan. Son muy **esquematisadas**.



319

El tratamiento en forma circular, **domina** casi exclusivamente y los ejemplos de otro tipo de tratamiento son pocos. Se utiliza la forma circular en diferentes tamaños. La mayoría de ellos pequeños, muchas veces en sintonía con un círculo en la frente (229, 231, 245, 247, 249, 257, 260, 262, 277, 283, 291, 295, 311, **319**, 341, 364, 373). Otros son más grandes (284, 285).

El tipo de mejillas **enjutas** aparecen también, aunque menos a menudo, en la pintura románica. Las formas son claras y



203

Un tipo de mejillas muy esquematizado y muy “bizantino” es el tipo de forma de **corazón**. Lo vemos en las fotos 83, 103, 109, **203**. En estos casos las mejillas participan en el tratamiento expresivo y muy esquematizado del rostro para la manifestación del sentimiento. Este tipo de mejillas no existe en la pintura románica. Un tratamiento parecido vemos en 165, pero aquí la mejilla es redondeada. En 172 su forma es alargada.

En la pintura bizantina aparece el tipo de mejillas “cansadas”, **enjutas**, de los rostros ascéticos de los santos muchas veces con un trazado lineal (63, 154, 189). Junto a ellos, a veces, los pómulos pueden ser marcados (117).

no se difuminan. La esquematización es grande.



255

Se representan a través de la forma de **triángulo** (255, 259, 278, 296),



300

o a través de formas **curvadas** como en Mur, 281 (apóstol de la derecha) y en San





126

Pablo de la Capilla del Castillo de Orcau  
300.

Otro tipo de mejillas que vemos en la pintura bizantina y no en la pintura románica, son las mejillas que se representan por **líneas perpendiculares** y expresan el sentimiento de dolor (126, 213).



## 1.8 LAS OREJAS.

Es interesante ver como en las dos tradiciones pictóricas se resuelve el problema del dibujo de la oreja (un elemento tan complicado en la forma) de varios modos. Hay una gran riqueza de formas.

### 1.8.1 Forma de las orejas.

En la pintura **bizantina**, hay una gran variedad de formas de orejas. Muchas veces en el trazado de las orejas se utilizan formas muy complicadas y muy esquematizadas.

Parece que en la pintura bizantina, como la oreja es un elemento secundario de la figura, a la hora de dibujarla, el pintor bizantino toma toda su libertad. Llega a pintar orejas de forma muy **complicada** como las de Agios Ceódoros 24 (oreja carnosa), Agios Nikolas de Agía Sofía de Citera 29, Agios Nikolas de Vúrvura 42 (oreja carnosa). Este tipo de orejas de forma complicada no se ve en la pintura románica. Un ejemplo muy interesante pero más tardío (principios del siglo XIII) de tratamiento de orejas, vemos en Agios Orestis en Episkopí de Evritania (17).

Aparte de este tipo de orejas, en la pintura bizantina tenemos orejas que tienen forma **más simple** como en el Evangelista Lucas de Evangelistria de Geraki (63), donde la oreja tiene la forma de una **hoja**. La forma interior de esta hoja varía. En Agios Damianos de Agios Stéfanos de Kastoriá 137, la oreja tiene otra vez forma de hoja, pero las líneas son **simples**. No están jugando ni girando. En Agios Nikolas en Episkopí de Santorini 12, la oreja tiene una forma extraña triangular y simple.

Otro ejemplo de simplificación de la forma exterior de la oreja, vemos en la Comunión de los Apóstoles del Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos en la foto 166.

Algunas veces tiene una pequeña **prominencia redonda** (196). Otras veces, tiene **dos** alargadas (Ilarion, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos 165), o tiene dos<sup>306</sup>, pero en dirección contraria entre sí (170). Algunas veces como en Agii Anárgirii (Agios Grigorios Ceologos 117<sup>307</sup>), en la forma de “hoja”, se añade en la parte inferior una terminación redonda.

<sup>306</sup> El tipo de oreja de dos prominencias carnosas se observa sobre todo hacia finales del siglo XII, y se caracteriza por una gran esquematización de carácter ornamental. A principios del siglo XIII se observa una tendencia de representar la oreja en su forma natural. Sobre el tema ver (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.94.

<sup>307</sup> Tsigaridas, está describiendo las orejas en Osios David. Dice: “[...] a pesar de la simplificación, dan la impresión de lo real”. Esta oreja es característica del siglo XII. En la misma época la misma forma de oreja encontramos en Kasnitzi (foto 76) pero más fina y en Agii Anárgiri (foto 117), pero carnosa y esquematizada. Tsigaridas, opus cit. pág.94.

La tendencia **ornamental** en el trazado de las orejas se expresa muy bien en la foto 127. Aquí, las orejas parecen un adorno. Ver asimismo 29, 196, 203.

En la pintura **románica**, por lo general, la oreja se dibuja de formas muy **simples**. Aquí, no parece que el pintor busque la oportunidad para expresarse con libertad en otro tipo de formas.

En la pintura románica tampoco se acentúa, la **parte interior** de la oreja, tanto como en la pintura bizantina. En el caso **bizantino**, parece que la parte **interior**, interesa mucho al pintor, demasiado algunas veces. Así que vemos que, en algunas ocasiones la forma del interior de las orejas **domina** al conjunto de la oreja como por ejemplo en la foto 202 (ver también el ejemplo más tardío de Agios Orestis, 17).

La oreja románica, a veces, se representa en forma de **hoja**, pero de curvas **simples** (Caín, 233). Tan simples a veces, que difícilmente se encuentran en la pintura bizantina. Por ejemplo San Bricio, Cortinada 314. San Bricio tiene la oreja de forma cuadrada.

En la foto 358 (Panteón Real de León) la oreja tiene forma de **anilla** abierta.

En la foto 321 (Ángel, Sant Climent, maestro del Juicio Final) y en la 371 (Apóstol de Maderuelo) la oreja tiene forma de **cacahuete** con la línea interior como un 3. En el último caso, es interesante observar la gran esquematización. La oreja está situada muy alta en la cara, parece pegada y tiene un contorno totalmente cerrado.

Otro caso de gran esquematización vemos por ejemplo en el Pantocrator de la Clusa, 277. Aquí, la parte interior esta formada por un **S** y espirales, y parece un adorno. En el caso del Apóstol a la izquierda de Baiasca, 247, la oreja forma una punta en la parte superior y está situada muy arriba, así que el aspecto final **no parece humano**. Lo mismo vemos en Les Bons (Colegio Apostólico, 308). Esta colocación y este tipo de oreja nunca aparecen en la pintura bizantina.

### 1.8.2 Sintonizar con el resto de las formas del rostro.

Por lo general, en la pintura **bizantina** la forma de la oreja **sintoniza** con el resto de las formas de la cabeza y en algunos casos, está en contraste con ellas, por ejemplo, la oreja del ángel de Kasnitzi de Castoria 78. La oreja del ángel es un círculo que sigue a los círculos de los rizos del pelo. Lo mismo ocurre en el arcángel Gabriil de Agios Ieroceos de Mégara 71. Aquí sus líneas curvas siguen las líneas curvas del pelo.

La oreja **románica**, como la bizantina, muchas veces **sintoniza** con el resto de las formas de la cabeza (Arcángel, Esterri d'Aneu 235, La Virgen, Santa María de Taüll 258).

En algunos casos el trazado de la oreja es **independiente** del resto de las formas como en el Apóstol, Maderuelo 371. Pero la mayoría de las veces esta hecha de forma simple y **discreta** que no tienen la intención de atraer la atención del ojo (José y Apóstol derecho de Santa María de Mur 281).

### 1.8.3 Diferentes posiciones.

Observamos en la pintura **bizantina** que la oreja, en posición de **tres cuartos**, se traza más ancha intentando mostrar la perspectiva del ángulo de tres cuartos (63).

En la posición **frontal** del rostro, la oreja, como es apropiado es más estrecha (81).

En la pintura **románica** no existen tipos concretos de esquematización para representar la posición de tres cuartos, frontal o perfil. Muchas veces, las orejas se representan en posición frontal, aunque se ven sobre una cabeza de posición frontal como en los Apóstoles de San Pere de Burgal 241 (apóstol del medio) y San Pablo y Santiago en Les Bons 309.

Otras, tienen un tamaño muy pequeño, que no vemos en la pintura bizantina, como en Adán de San Martí Sescorts 286 y en La Lapidación de San Esteban de Sant Joan de Boí 263. Este es de un tamaño tan estrecho que sería apropiado para una oreja vista desde un ángulo.

### 1.8.4 Imágenes.

#### Las orejas.

##### Pintura bizantina.

Es interesante ver como en las dos tradiciones pictóricas se resuelve el problema del dibujo de la oreja (un elemento tan complicado en la forma) de varios modos. Hay una gran riqueza de formas.

##### Forma de las orejas.

En la pintura **bizantina**, hay una gran variedad de formas de orejas. Muchas veces en el trazado de las orejas se utilizan formas muy complicadas y muy esquematizadas.

Parece que en la pintura bizantina, como la oreja es un elemento secundario de la figura, a la hora de dibujarla, el pintor bizantino toma toda su libertad. Llega a pintar orejas de forma muy **complicada** como las de Agios Ceódoros 24 (oreja carnosa), Agios Nikolas de Agía Sofía de Citera **29** y Agios Nikolas de Vúrvura 42 (oreja carnosa). Este tipo de orejas de forma complicada no se ve en la pintura románica. Un ejemplo muy interesante pero más tardío (principios del siglo XIII) de tratamiento de orejas, vemos en Agios Orestis en Episkopí de Evritania (17).

##### Pintura románica.

##### Forma de las orejas.

En la pintura **románica**, por lo general, la oreja se dibuja de formas muy **simples**. Aquí, no parece que el pintor busque la oportunidad para expresarse con libertad en otro tipo de formas.

En la pintura románica tampoco se acentúa, la **parte interior** de la oreja, tanto como en la pintura bizantina. En el caso bizantino, parece que la parte interior, interesa mucho al pintor, demasiado algunas veces. Así que vemos que, en algunas ocasiones la forma del interior de las orejas domina al conjunto de la oreja.

La oreja románica, a veces, se representa en forma de **hoja**, pero de curvas **simples** (Caín, 233). Tan simples a veces, que difícilmente se encuentran en la pintura bizantina. Por ejemplo San Bricio, Cortinada **314**. San Bricio tiene la oreja de forma cuadrada.



29

Aparte de este tipo de orejas, en la pintura bizantina tenemos orejas que tienen forma **más simple** como en el Evangelista Lucas de Evangelistria de Geraki (63), donde la oreja tiene la forma de una hoja. La forma interior de esta hoja varía. En Agios Damianos de Agios Stéfanos de Kastoriá 137, la oreja tiene otra vez forma de hoja, pero las líneas son simples. No están jugando ni girando. En Agios Nikolas en Episcopí de Santorini **12**, la oreja tiene una forma extraña triangular y simple.



12

Otro ejemplo de simplificación de la forma exterior de la oreja, vemos en la Comunión de los Apóstoles del Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos en la foto 166.

Algunas veces tiene una pequeña **prominencia redonda (196)**.



314

En la foto **358** (Panteón Real de León) la oreja tiene forma de **anilla** abierta.



358

En la foto 321 (Ángel, Sant Climent, maestro del Juicio Final) y en la **371** (Apóstol de Maderuelo) la oreja tiene forma de **cacahuete** con la línea interior como un 3.



371

En este caso, es interesante observar



196

Otras veces, tiene dos alargadas (Ilarion, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos 165), o tiene dos, pero en dirección contraria entre sí (170). Algunas veces como en Agii Anárgirii (Agios Grigorios Ceologos 117), en la forma de “hoja”, se añade en la parte inferior una terminación redonda.

La tendencia **ornamental** en el trazado de las orejas se expresa muy bien en la foto 127. Aquí, las orejas parecen un adorno. Ver asimismo 29, 196, 203.



127

la gran esquematización. La oreja está situada muy alta en la cara, parece pegada y tiene un contorno totalmente cerrado.

Otro caso de gran esquematización vemos por ejemplo en el Pantocrator de la Clusa, 277. Aquí, la parte interior esta formada por un S y espirales, y parece un adorno.



277

En el caso del Apóstol a la izquierda de Baiasca, 247, la oreja forma una punta en la parte superior y está situada muy arriba, así que el aspecto final **no parece humano**.



247

Lo mismo vemos en Les Bons



### Sintonizar con el resto de las formas del rostro.

Por lo general, en la pintura **bizantina** la forma de la oreja **sintoniza** con el resto de las formas de la cabeza y en algunos casos, está en contraste con ellas, por ejemplo, la oreja del ángel de Kasnitzi de Castoriá 78. La oreja del ángel es un círculo que sigue a los círculos de los rizos del pelo. Lo mismo ocurre en el arcángel Gabriil de Agios Ieroceos de Mégara **71**. Aquí sus líneas curvas siguen las líneas curvas del pelo.



71

### Diferentes posiciones.

Observamos en la pintura **bizantina** que la oreja, en posición de **tres cuartos**, se traza más ancha intentando mostrar la perspectiva del ángulo de tres cuartos (63).

En la posición **frontal** del rostro, la oreja, como es apropiado es más estrecha (81).

(Colegio Apostólico, 308). Esta colocación y este tipo de oreja nunca aparecen en la pintura bizantina.

### Sintonizar con el resto de las formas del rostro.

La oreja **románica**, como la bizantina, muchas veces **sintoniza** con el resto de las formas de la cabeza (Arcángel, Esterri d'Aneu 235, La Virgen, Santa María de Taüll 258).

En algunos casos el trazado de la oreja es **independiente** del resto de las formas como en el Apóstol, Maderuelo, 371. Pero la mayoría de las veces esta hecha de forma simple y **discreta** que no tienen la intención de atraer la atención del ojo (José y Apóstol derecho de Santa María de Mur, 281).

### Diferentes posiciones.

En la pintura **románica** no existen tipos concretos de esquematización para representar la posición de tres cuartos, frontal o perfil. Muchas veces, las orejas se representan en posición frontal, aunque se ven sobre una cabeza de posición frontal como en los Apóstoles de San Pere de Burgal **241** (apóstol del medio) y San Pablo y Santiago en Les Bons 309.





241

Otras, tienen un tamaño muy pequeño, que no vemos en la pintura bizantina, como en Adán de San Martí Sescorts **286** y en La Lapidación de San Esteban de Sant Joan de Boí 263.



286

Este es de un tamaño tan estrecho que sería apropiado para una oreja vista desde un ángulo.

## 1.9 PELO, BARBA, MENTÓN, BIGOTE.

### 1.9.1 El pelo.

#### 1.9.1.1 Forma general.

La formación del pelo es el resultado de la forma del contorno y el tratamiento del área interior del contorno.

En el caso del pelo, como en el de las orejas, el artista **bizantino** solía ver una oportunidad de liberarse, de expresar sus propias ideas sobre el dibujo. Esta oportunidad de liberarse no la tenía en otros casos, por la obligación de seguir los tipos iconográficos tradicionales.

El pelo en la pintura bizantina, es en la mayoría de los casos **ondulado** (Agios Mercurios de Ferres 46) o **rizado** (Agios Ceódoros de Agios Sotiras de Mégara 163).

Raramente se representa **liso** (Agios Damianos de Agios Stéfanos de Kastoriá 137).

En la pintura **románica**, el **pelo**, la mayoría de las veces se representa **liso** (301).

Casos de pelo **rizado** románico vemos en las siguientes fotos: figura abajo a la izquierda de la foto 248 de San Climent de Taüll y San Andrés y San Pedro en la barca de la iglesia de San Pere de Sorpe 305.

La figura a la izquierda de San Andrés tiene el pelo rizado y la barba más bien lisa. Un caso correspondiente en la pintura bizantina es la figura a la parte derecha de la imagen de la Última Cena de Agios Sotiras de Mégara 161. Vemos la diferencia del tratamiento en los dos casos.

La forma románica de pelo que se repite muy a menudo es la de **U** inversa, 241. Una U más o menos redondo, más abierta o más cerrada. Va acompañada por un flequillo de líneas perpendiculares que llegan hasta el contorno (bidimensionalidad), 281, 259, 296, 315.

#### 1.9.1.2 Edad y personajes.

Hay diferentes modelos **iconográficos** a los cuales obedece la formación del pelo, según los diferentes personajes y sus edades.

En la pintura **bizantina**, en cuanto el pelo, la diferencia entre las edades, esta muy marcada. Más que otras características del rostro, es el pelo y la barba los que expresan

las diferencias de edad. Vemos personajes que tienen muy marcados los signos de su edad. Por ejemplo, la falta total del pelo (81, 133) y la barba largísima (3) son características de una edad muy avanzada.

En general, hay una variedad de tipos de pelo en los personajes de **avanzada edad**. Se representan con **barba** y con pelo **blanco corto o largo** depende del personaje, 197.

En el caso de los **profetas** 28, 62, 109 el pelo es largo y desaliñado y cae sobre los hombros, 48, 80. Es interesante observar el modo diferente de los distintos artistas.

Algunas veces las personas más **jóvenes** se representan con el pelo corto.

En la pintura **románica** el pelo, en cuanto a la forma, **no muestra diferencias** tan marcadas según la **edad**, como la pintura bizantina. No vemos personajes sin pelo, ni vemos barbas tan largas. Sin embargo, asimismo, -más que otras características del rostro-, es el pelo y la barba los que expresan las diferencias de edad (apostolado, 248).

Los personajes más jóvenes no tienen barba. El pelo es corto o largo más bien según el personaje. No se utiliza su largura según la edad.

### 1.9.1.3 El pelo en la frente.

En la frente, en la pintura **bizantina**, el pelo, algunas veces, se separa por una **raya** hacia los lados (Agios Nikiforos de Episkopí de Santorini, 3).

Otras veces continúa hacia los lados sin tener una raya evidente, pero un **mechón** que cae en el centro de la frente (67).

En otros casos, un **flequillo** cae sobre la frente y en la mayoría de las ocasiones tiene una tendencia decorativa (Agios Vlasios de Kalambaka 57, Agios Gurias de la Episkopí de Santorini, 6, y Evangelista Lucas de Evangelistria de Geraki 63).

Existen también los casos de las figuras, cuyo pelo es menos denso en la parte superior de la cabeza y forma una **prominencia** en el centro y dos **entradas** a los lados (Agios Leon, Agii Anárgiri 120, Agios Nikolas de Episkopí de Santorini 12, Agios Nikolas de Agía Sofía de Citera 29). Es interesante observar, otra vez, en estos ejemplos como el artista está improvisando. El pelo puede variar mucho en los detalles.

Vemos también el caso de personajes que **no tienen** o casi no tienen **pelo** como Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri 117 y Agios Azanasios de Agii Anárgiri 119.

En la parte de la frente, en la pintura **románica**, el pelo a veces se representa con un **flequillo** con puntas como pequeñas llamas (Díacono de Esterri d'Aneu 234).

En otros casos el pelo se **separa en el centro** (figura de José abajo a la izquierda en Mur 281).

A veces un **mechón** cae libremente en el centro de la frente (como en Cristo en Esterri de Cardós 295 o en la figura de la izquierda de los apóstoles de San Pere de Burgal 241).

Otro tipo de pelo que vemos que es interesante en la parte de la frente, es el tipo que tiene la formación con una **prominencia** en el centro de la frente, y las dos **entradas** a los lados (apóstol del centro de la foto 241 de San Pere de Burgal). El tipo de pelo con entradas a los lados de la frente es común también en la pintura bizantina como hemos visto.

En la pintura románica vemos una tendencia ornamental, por ejemplo en la foto 300 y algunas veces, en el centro de la frente en la parte superior, vemos una **prominencia** que sobresale hacia arriba, que termina en una forma redonda (Maestas Domini 249).

#### 1.9.1.4 Pelo largo.

En la pintura **bizantina**, el pelo **largo** se junta detrás de las orejas o no se junta. No sigue la forma de la **oreja** como veremos en la pintura románica, 24 (Cristo), 132 (ángel). La oreja sintoniza con el pelo (como en el Arcángel Mijail de Agios Ieroceos de Mégara 71), pero no parece que determine el contorno exterior del mismo.

Muy a menudo en la pintura **románica** vemos el tipo de pelo **largo**, que se junta debajo de las **orejas**, siguiendo las líneas de éstas (por ejemplo la figura del apóstol a la izquierda de la foto 241 de San Pere de Burgal). El apóstol en Ruesta 346, tiene el pelo largo. Se ondula en la parte de las orejas y después sigue ondulándose hacia atrás de los hombros. Ver asimismo 255 y 348.

Algunas veces, antes de seguir hacia los hombros, el pelo se junta otra vez formando una “**gota**” como en el Cristo de San Climent de Taüll, 249, Maestas Domini de Esterri de Cardós 295.

#### 1.9.1.5 Pelo corto.

En la pintura **bizantina**, personajes **más jóvenes**, tienen el pelo **cortado**.

Agios Dimitrios de Feré 44 tiene el pelo **cortado recto**, a la misma altura de la parte inferior de las orejas. Lo mismo ocurre con Agios Mercurios de Feré 46, y Santo Guerrero de Evangelistria de Geraki 67.

Otro tipo de pelo que aparece, es el pelo que termina **por encima de las orejas** (Agios Elefcerios de Agii Anárgiri de Kastoriá 121, Agios Dimitrios de Agii Anárgiri 127).

Una forma de pelo cortado que se repite muy a menudo en la pintura **románica** (que no vemos en la pintura bizantina) y del cual hemos hablado antes es el tipo de pelo en forma de **U** inversa. Va acompañado por un flequillo recto que está formado por líneas perpendiculares que llegan hasta el contorno exterior de la cabeza. Un ejemplo vemos en la foto 301 (Apóstol Juan de Orcau). Esta U la vemos más o menos redonda, más cerrada o más abierta.

Otros ejemplos de este tipo de pelo son: la figura del apóstol de la derecha en San Pere de Burgal 241 (dos figuras a la derecha), San Pedro de Santa María de Taüll 259, Mur 281, San Pedro de Ginestarre de Cardós 296, el Apóstol Juan de Surp 315.

El pelo corto en la pintura románica termina en su parte inferior en puntas agudas, **largas y rectas** 240 (figura derecha) **o no**, 281 (apóstol de la derecha).

Hay un tipo de pelo que vemos en las Alegorías de los meses del año 363, 355 (d, f) y la Alegoría del mes de Octubre 361 del Panteón Real de San Isidoro de León, que tiene las siguientes características: es **liso**, de forma **redonda** en la parte inferior. Tiene la forma de un gorro que abraza la cabeza con un flequillo cortado recto en el medio de la frente. Este pelo parece que está atado detrás del cuello (pastor, 364).

#### 1.9.1.6 Ángeles.

Los **ángeles** en la pintura **bizantina**, se representan con el pelo **largo, ondulado**, que se junta detrás del cuello (ángel de Kasnitzi 78, Arcángel Gabriil de Agios Ieroceos de Mégara 71). Observamos una **cinta** en la parte superior de la cabeza, que detrás del cuello está soplada por el viento.

Su pelo puede ser **ondulado** o **rizado** como en Agios Ieróceos de Mégara 71, y el ángel de Kasnitzi 78.

En la pintura **románica**, el tipo de pelo de los **ángeles** se parece al pelo de los ángeles bizantinos. Está atado atrás con una cinta que se ve en la parte superior de la cabeza (293, ángel de la izquierda).

Pero aquí adquiere características románicas. Aparece más **liso** (como hemos visto el pelo liso no es tan común en la pintura bizantina) y **no** parece tan **denso** como en la pintura bizantina (Arcángel de Esterri d'Aneu, 235). En la misma figura es interesante observar cómo esta trazada la **cinta**. Ver asimismo 291.

#### 1.9.1.7 Cristo.

Cristo **Emanuil**, en la pintura **bizantina** se representa con un tipo de pelo que sería más apropiado para cabezas de personas **adultas**. Con el mechón que cae en el centro de la frente, éste tipo de pelo se parece al que ya hemos descrito: tiene entradas a los lados de la frente y una prominencia en el centro (Emanuil de Agios Stéfanos de Kastoriá 139,

Emanuil de Panagía Mavriotisa 208). El pelo de **Niño Jesús** se caracteriza por el mechón que cae en la frente 95, 99, 184.

El pelo de Cristo **adulto** es largo y cae hacia atrás. Nunca es muy rizado, es más bien “ligeramente ondulado” (Cristo Antifonitis de Episkopí de Mani 156, Cristo de la Deisis de Agios Stratigos de Mani 25, Ascensión, Agios Stratigós de Mani 145).

En la pintura **románica** el pelo del **Niño Jesús**, tiene forma de **U** inversa y parece que tiene las entradas a los lados de la frente, que nos recuerdan a las personas **adultas**. Este tipo de entradas a los lados de la frente, las vemos también en la pintura bizantina. Pero frente al pelo bizantino del niño Jesús, el aspecto del pelo románico, es más juvenil (Maestas Mariae de Santa María de Taüll 257, Maestas Mariae de San Pere de Sorpe 302)

Cristo **adulto**, tanto en la pintura románica, como en la bizantina, se representa con el pelo largo que cae detrás de los hombros (Pantocrator de Mur 283, Maestas Domini de San Climent 249, Maestas Domini de Esterri de Cardós 295).

#### 1.9.1.8 Figuras femeninas.

El pelo de la virgen y de las mujeres santas en la pintura **bizantina**, está **cubierto** y se ve sólo una pequeña parte (Agía Agapi, Agía Sofia de Citera 21, y Panagía de la Deisis de Agía Sofia en Citera 26).

En personajes laicos el pelo puede representarse **suelto** (Salomi, Osios David, 96).

Las figuras **femeninas** en la pintura **románica**, tienen el pelo cubierto 231, 257, 297, 302, 310, 352.

A veces se ve una parte Virgen con el Cáliz de San Climent de Taüll 260, Maestas Mariae de Santa María de Taüll 319.

En personajes laicos el pelo se representa **suelto** como en 242, 267, 284.

#### 1.9.1.9 El modelado.

El **modelado** a través de líneas difiere y es responsable -como asimismo el **contorno**- de la impresión final del aspecto pelo.

En algunos casos, las líneas se desarrollan de forma de **espiral redonda** y dan la impresión de un pelo rizado (87, 161, 163, 169, 172, 199).

A veces, las líneas del pelo empiezan por un centro común, se **ondulan y terminan en una espiral** (ángel de Kasnitzi, 78). En el arcángel Gabriil de Agii Anárgiri 125, la espiral no termina en círculos completos. Se forman trenzas en el pelo.

En otros casos las líneas **simplemente se ondulan**, 96, 100, 103 dando la impresión de un pelo ondulado.

Es interesante observar como el artista traza las líneas cuando está representando un pelo **desaliñado**. Normalmente en el caso de los **profetas**, el pelo es largo y desaliñado y cae sobre los hombros (Profeta de Feré 48, Profeta Ilias de Kasnitzi 80). Agios Ioannis Pródromos se presenta con el pelo largo y desaliñado en Evángelistria de Geraki 62. Ver también la foto 28 de Agía Sofia de Citera y la foto 109 (Agios Ioannis Pródromos)<sup>308</sup>.

Es muy interesante observar siempre la variedad de formas que se ven en el distinto modo de pintar de los diferentes artistas, a pesar de que se sigue un modelo iconográfico común. En estos casos, se ven los límites de libertad que tenían los artistas bizantinos. Otros casos de pelo trazado con pinceladas libres, vemos en Osios David, 100, 103.

Diferente a este modelado de pinceladas libres es el modelado que vemos entre otros casos en Agios Mercurios de Ferres, 46 vemos un ejemplo de pelo ondulado que tiene un tratamiento ordenado. Las pinceladas se trazan de manera **ordenada**, paralelas entre sí, y este es el modo mas común de la pintura bizantina.

En algunos casos vemos **esquematisaciones** con tendencia hacia lo **ornamental**, que muchas veces tienen resultados llenos de gracia. Pero ésta, muchas veces está en contra de la expresión del rostro. Ejemplos vemos en Agios Gurias de Episkopí de Santorini 7, Agios Nikiforos 8, en el Santo Joven de Agios Stéfanos de Kastoriá 142, en el Apóstol Petros del Monte Atos 173, Agios Afxendios de Panagía Mavriotisa de Kastoriá 215, Agios Georgios de Agii Anárgiri de Kastoriá 128, y Agios de la Capilla de la Panagía en Patmos 196.

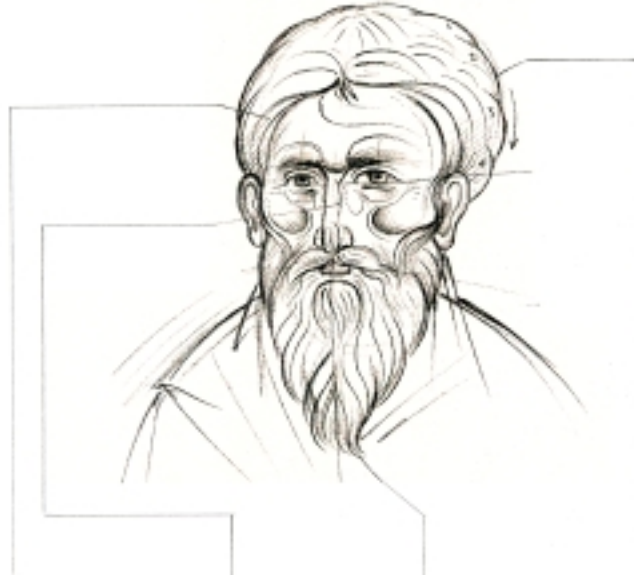
Otro tipo de pelo es el de Agios Ilarion de San Juan Evangelista de Patmos, 165. En este caso vemos asimismo una formación de pelo que tiende hacia lo ornamental. Ver también, Agios Nikólaos de Agios Stéfanos de Kastoriá 138 y Agios Nifon de la Capilla de la Panagía 183.

Después de nuestra descripción es muy interesante ver una imagen sobre el dibujo del pelo y de la barba que nos da Kordis<sup>309</sup>:

<sup>308</sup> Sobre el Osios David, Tsigaridas dice: “*Así, los murales del Monasterio de Latomu, con la suavidad y naturalidad que se representa el pelo y la barba y con la ausencia de la esquematización, difícilmente tienen su paralelo entre las obras de la segunda mitad del siglo XII. Estas, se caracterizan por lo lineal, y por una perfección manierista*”. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.97.

<sup>309</sup> (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.46.





Uso de la línea en perspectiva para representar la plasticidad.	Representación de los planos de la nariz en perspectiva, a través del uso de la línea.	La terminación de la barba funciona para equilibrar el movimiento de la cabeza hacia izquierda. Lo mismo, para los mechones del pelo en la frente.	El contorno se divide en líneas curvadas más pequeñas y la relación entre sí da la sensación que existe movimiento desde el primer hacia el cuarto plano, es decir desde atrás hacia delante.
---	--	--	---

Il.70 Dibujo del pelo y de la barba.

En el ejemplo de la foto 199, vemos claramente cómo el **contorno** corresponde a la formación interior<sup>310</sup>. Está formado por semicírculos que se suceden uno tras otro.

En general el **contorno** contribuye a la sensación del **movimiento** y del **ritmo**. El contorno que se integra en una forma redonda, tiene que estar bien hecho porque se incluye en la aureola que es una forma perfecta y así tiene que estar bien dibujado.

El contorno exterior asimismo, contribuye con sus ondulaciones a la impresión de un pelo **rizado**. En estos casos, el contorno interior parece en su formación al contorno exterior (ver el contorno en la frente de la figura, 161).

Muchas veces en la pintura **románica**, el **modelado** del pelo y de la barba, se hace de modo que acentúa la **bidimensionalidad** de la imagen. Las líneas, muy rectas en la barba son perpendiculares y no giran para seguir el volumen de la cabeza.

<sup>310</sup> De todas maneras, como dice Kordis, “El contorno exterior del pelo, por lo general, tiene el mismo movimiento que la cabeza”. Kordis, opus cit. pág.35.

Los **contornos** exteriores son fuertes en la pintura románica. Por dentro del pelo hay un contorno que aumenta la bidimensionalidad (Maiestas Domini, San Climent, 249).

Algunas veces, el contorno tiene una **forma** muy **simple** como en el caso del ángel de la izquierda de la foto 293 (Bautizo de Cristo, Estaon), donde el pelo está formado por dos círculos geométricos de diferente tamaño.

En la pintura románica, al contrario que en la pintura bizantina, el **contorno interior** hacia la frente, puede ser una **línea marcada** (305, 348).

Las líneas del pelo muchas veces siguen fielmente los contornos. Esta es una característica románica y no la vemos tan a menudo en la pintura bizantina. Vemos un tipo de pelo cuyas líneas paralelas **siguen los contornos** (Cristo de San Climent 249, Lázaro de San Climent 255, Maiestas Domini, Esterri de Cardós 295).

No son tantas las veces, que el modelado intenta **seguir el volumen** de la cabeza en el espacio, intentando producir la impresión de las tres dimensiones (José, abajo a la izquierda, Mur 281).

Hay casos que las líneas no están juntas entre ellas. El pelo se separa en **zonas** como en San Pedro de Ginestare de Cardós 296. Esto es algo que hemos visto en la pintura bizantina pero más bien en el caso de las barbas.

Hemos dicho que la mayoría del pelo es liso y el modelado se hace por líneas sucesivas, 295, 351, 365, 371.

El pelo de los profetas parece que no se presenta **desaliñado** (238).

La tendencia hacia lo **esquemático** y lo **ornamental** en la pintura románica es fuerte (como en la pintura bizantina). Sin embargo, aunque vemos una gran variedad de tipos de pelo, **no vemos los casos extremos** en cuanto al tratamiento con tendencias ornamentales como vemos en la pintura bizantina.

Ejemplos vemos en el Cristo de San Climent (249) o en San Pablo de Orcau (300). En esta foto, vemos una deformación de la frente que parece que se hace por razones estéticas. El pelo gira terminando en una forma redonda en la parte superior. Desde allí surge de repente el contorno de la cabeza. En este caso, vemos cómo el artista románico se toma la libertad de improvisar. En 237 es interesante como aparece el pelo en la espalda.

#### 1.9.1.10 Volumen.

En la pintura **bizantina** observamos que el volumen de la cabeza se insinúa por el trazado de las líneas del pelo. Las líneas del pelo intentan **seguir** el volumen de la cabeza en las **tres dimensiones** (68, 137).

En las fotos 137 y 140 vemos ejemplos parecidos a los románicos donde las líneas son casi paralelas a los contornos exteriores. Pero aquí no son totalmente paralelas. De todas maneras está previsto el dibujo del pelo en posición de tres cuartos.

En la pintura **románica**, en general, el **modelado** del pelo y de la barba, se hace de modo que acentúa la **bidimensionalidad** de la imagen. La impresión de lo bidimensional se aumenta cuando las líneas del pelo siguen casi **paralelas** los contornos, algo que no ocurre mucho en la pintura bizantina (249, 255, 295). Un ejemplo muy interesante vemos en la foto 371, donde las líneas del pelo son **perpendiculares** al contorno marcando la bidimensionalidad.

Sin embargo existen ejemplos que esto no ocurre (281).

#### 1.9.1.11 Expresividad.

El pelo realmente contribuye a la **expresividad** de la figura. La mayoría de las veces esto se hace con discreción, como es apropiado a un elemento secundario de la figura. En el ejemplo **bizantino** de la foto 103, la expresividad de las líneas y de los contornos que forman el pelo del profeta Ilias, sintoniza con la expresividad del rostro. Las líneas del rostro se inclinan, giran, cambian, limitan las formas, para expresar un estado sentimental. Lo mismo hacen las líneas del pelo, contribuyendo así al resultado final.

La expresividad del pelo y de la barba depende asimismo de su **movimiento**. Hay casos en que el pelo está desaliñado y otros, en que está formado cuidadosamente. A veces, como hemos visto, su forma tiene tendencias decorativas y llega a parecerse a un adorno.

En la pintura **románica**, el trazado del pelo no podríamos decir que contribuye a la expresividad del rostro. Aparece muy esquematizado.

El pelo románico no parece que varía según el **movimiento** del cuerpo.

### 1.9.2 La barba.

#### 1.9.2.1 Forma.

La barba como elemento secundario en el rostro **bizantino** está representada con mucha libertad. El artista se toma la libertad de improvisar. Por eso la pintura bizantina presenta una **variedad de formas enorme**, más que la pintura románica. A veces tienen un valor bastante ornamental y formas muy impresionantes. Otras veces, contribuyen a la expresividad del gesto, o del rostro siguiendo, sintonizadas con el conjunto, las líneas que trazan la cabeza.

Por supuesto el número de rostros barbudos que vemos en la iconografía bizantina es mucho más grande. Y son más las ocasiones en que la barba se representa **densa** y muy **larga**.

En las figuras de ancianos que se representan siempre con barba y pelo blanco, hay una variedad interesante de formas. En la foto 203 vemos como la barba termina en su parte inferior en una forma **triangular**. Estas barbas parecen muchas veces una **llama** por la ondulación de sus líneas.

En Agios Nikolas de Episkopí de Santorini 12, la barba termina en una forma **redonda**. Redonda es también la barba de Agios Ceódoros de Agía Sofía de Citera, 24 y de la figura de la Traición de Agios Sotiras de Mégara 159.

En la foto 52 (Profeta David, Panagía Cosmosotira de Ferres), la redondez de la barba se enriquece por formas **semicirculares** del contorno exterior. Lo mismo vemos en Agios Minas de Kasnitzi 87 y en Agios Nifon de la Capilla de la Panagía 183. En 103, vemos como las líneas onduladas del contorno exterior, se acentúan por la forma interior redonda en la parte del mentón.

Es muy común que la barba, termine en varias formas de **llama**. En 59, 140, 185, 197, 203 observamos la forma de llama en la barba, de líneas onduladas.

En Agios Efcimios 133, la forma de llama se acentúa por **otra llama interior** en la parte del mentón.

La barba “llama” puede ser más **alargada** como vemos en Agios Azanasios de Evangelistria Geraki 59, Prelado de Episkopí de Mani 157.

Puede aparecer **ancha** como en el Profeta de Ferres 48.

En el caso de personas ancianas vemos un tipo de barba **demasiado larga** y puntiaguda que parece una **espada** (3, 133).

Otras veces, la barba termina en dos **bucles** (25, 58, 133).

1. O en muchos **mechones** rizados como en Agios Ioannis Baptistis de Agía Sofía de Citera 28, Evangelista Lucas de Evangelistria en Geraki 63, e Ioannis Pródromos de Evangelistria de Geraki 62.

Asimismo vemos barbas cortadas **rectas** en la parte inferior como en 202, 117, 119.

Aparte de las clasificaciones que hemos hecho, aparecen barbas que pertenecen a formas **híbridas** como la de Agios Arsenios en 133, que es como una espada pero menos puntiaguda.

En Agios Nikólaos de Kasnitzi 81 y en Agios Nikolas de Agía Sofía de Citera 29, observamos un tratamiento diferente. Aquí, las líneas de la barba son curvadas y **horizontales**, paralelas al contorno exterior.

En la pintura **románica** la **variedad de formas** de las barbas que vemos es **grande**. El modelado es parecido al del pelo.

Empecemos con dos ejemplos de un tipo de barba simple **triangular** como en las fotos 305 y 255.

Vemos la barba que **sigue** más o menos al volumen **redondeado** de la cabeza en San Pedro de Santa María de Taüll 259 y más larga en 240 (apóstol izquierdo) y San Martín del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León 363.

A veces, la barba, termina en la parte inferior en un contorno redondo que tiene **semicírculos** (281 (apóstol izquierdo, Mur), 343,346).

En la pintura románica hay un tipo de barba que termina en mechones en forma de **llama**, como en San Pablo de Orcau 300 y los dos apóstoles a la izquierda de la imagen de San Pere de Burgal 241.

Otro tipo de barba, es la barba que termina en una punta después de ondularse, como un **escudo** (apóstol abajo a la derecha, San Climent de Taüll 248, figura derecha de los apóstoles, Baiasca 247, y Apóstol de Maderuelo 371). En la foto 318 vemos una especie de forma de llama que está dentro de la barba y recuerda ejemplos bizantinos. Ver asimismo la foto 365.

### 1.9.2.2 Densidad.

La barba **bizantina** puede ser muy **densa** como en 117,119 y 219.

En la pintura **románica** son **menos** las veces que vemos una barba densa como la de la foto 365 y 363.

### 1.9.2.3 Expresividad y sintonización con el trazado de la cabeza.

En la pintura **bizantina**, el **movimiento** de la barba contribuye a veces a la **expresión** de la imagen.

En la Hospitalidad de Abraham de la Capilla de la Panagía de Patmos 178, vemos como el movimiento de la barba (y también el del pelo) contribuye a la impresión del **movimiento** de Abraham hacia la mesa. Contribuye a la **expresión** del gesto de ofrenda de él.

En la Comunión de los Apóstoles del Monasterio de San Juan Evangelista en Patmos 166, el movimiento de la barba, por el contrario, no participa en el gesto. La esquematización de la barba es muy fuerte y contribuye a la impresión de lo **estático** en la figura. Sin embargo, tenemos un resultado que diríamos que es agradable y se combina bien con la forma de flor de margarita del recipiente, del que el apóstol toma la comunión. En este mismo ejemplo vemos que el modo en que está situada la barba en relación con el resto de la cabeza y del cuello, crea la impresión de un movimiento estático.

Lo mismo vemos en 109. Aquí vemos claramente como la colocación de la barba en relación con el cuello, contribuye a la impresión de una figura de **insecto**. Ver asimismo 225.

En la pintura bizantina la barba esta en **sintonía** con el dibujo del resto de la cabeza, 46. Por ejemplo, en Agios Jariton Omologitis de San Juan Evangelista de Patmos 164, las líneas expresivas de la barba están en sintonía con el resto de las líneas del trazado de la figura. En el caso del Profeta Ilias de Kasnitzi 80, las líneas del pelo y la barba siguen las líneas de un rostro que tiene una expresión inquieta.

De todas maneras el dibujo de la barba **nunca va contra la forma natural** del rostro (5, 176, 212 figura derecha) siguiendo la forma del mentón, y del rostro, muchas veces marcándola.

En la pintura **románica** la barba en general está también en sintonía con el pelo 238, 249.

Existen casos en la pintura románica, en que la barba parece **puesta**, falsa, algo que no vemos en la pintura bizantina (371 y 373). Esto se debe al hecho de que en la pintura bizantina, siempre entre la barba y el rostro hay gradaciones tonales que les conectan de forma natural (46, 63 y 120) mientras que en la pintura románica los contornos a veces son muy duros y crean una fuerte impresión de **bidimensionalidad**. En los ejemplos románicos la barba no conecta de un modo orgánico con el rostro. Su forma parece ajena

#### 1.9.2.4 Esquemmatización.

En la pintura bizantina, muchas veces, vemos un tratamiento muy **esquemático** que tiene tendencias **ornamentales** 7, 29, 42, 133, 117, 173.

En Agios Gurias de la Episkopí de Santorini 7, vemos cada línea trazada cuidadosamente.

En Agios Nikolas de Vúrvura 42, vemos un tratamiento de trenzas.

En la foto 117 vemos un tratamiento cuidadoso con líneas que giran en espirales y algo parecido vemos en la foto 173.

En 193 vemos unas formas curvadas muy interesantes que se forman por las líneas. Algo parecido sucede en el apóstol Petros del Monasterio de Vatopedi del Monte Atos 172.

En algunos de los casos que hemos mencionado vemos resultados llenos de **gracia**. Esta, muchas veces está en contra de la expresión del rostro.

En la pintura **románica**, en general, vemos diversos tipos de alto grado de esquematización, muy diferentes entre ellos.

En el caso de San Climent (Maiestas Domini 249) el grado de **esquematzación** es muy alto y llega hasta lo **ornamental**, algo que vemos ocurre también en la pintura bizantina, pero de otro modo. Aquí, la barba se representa como un **adorno** casi autónomo, algo que no hemos visto en la pintura bizantina, por más grande que sea el grado de esquematización.

Otro caso de esquematización es el que encontramos en San Pedro de Santa María de Taüll 259. Aquí vemos que a través de **puntas**, pequeñas líneas y círculos, se forma un tipo de barba corta, el rostro parece no afeitado, algo que no vemos en la pintura bizantina.

En el Colegio Apostólico de Les Bons 308, la figura de la derecha tiene una barba que, junto con el pelo, abraza el rostro en forma de **margarita**. Esta imagen nos recuerda el apóstol de la foto 371 (Maderuelo) cuyo pelo tiene forma de margarita pero la barba después de ondularse, termina en una punta aguda y larga (como la parte inferior de un **escudo**).

Otra esquematización extraña vemos en el Cristo de Esterri de Cardós 295. Aquí, la barba forma **dos círculos** en su parte inferior y junto con el mentón, que es como una media luna, crean un conjunto de formas extrañas.

En 296 la barba de San Pedro esta hecha por **zonas anchas** separadas por líneas. Este tipo de esquematización no la vemos a menudo.

### 1.9.2.5 Espacio.

En la pintura **bizantina** la barba tiene otra relación con el espacio. Con su trazado, contribuye a mostrar el **movimiento** del rostro en el **espacio**. La esquematización de la barba, marcada o no, tiene en cuenta el **volumen** y vemos que hay casos en que la barba contribuye a la representación de la posición de tres cuartos del rostro, por ejemplo Agios Nikolas en Episkopí de Santorini 12. El rostro gira hacia la izquierda y la barba con las curvas de la parte inferior y el tratamiento en el caso segundo de pinceladas libres, contribuye a expresar el movimiento. Otros ejemplos son: el Profeta David de Ferres 52 y José de Osios David 103.

En la pintura **románica** la barba gira en el espacio de modo más simple. Aparece simplemente más **ancha** por un lado, 238.

Muchas veces la barba se presenta desconectada del pelo como en 305. Esto no ocurre en la pintura bizantina.

El tratamiento en la pintura románica es mucho más **bidimensional**. Un buen ejemplo es la barba del apóstol de Maderuelo 371. Las líneas, muy rectas en la barba son perpendiculares y no giran para seguir el volumen de la cabeza. La barba puede aparecer como falsa, puesta. Los contornos fuertes aumentan la bidimensionalidad.



### 1.9.3 El mentón.

#### 1.9.3.1 Formas.

En la pintura **bizantina**, en un rostro con barbas el mentón aparece sin pelo (12) o cubierto con pelo (215).

En el mentón observamos lo mismo que hemos observado en el pelo y la barba. La **variedad** de las formas es más grande en la pintura bizantina, sobre todo en los rostros barbudos. Esto ocurre porque la representación del mentón está conectada con la barba y en la pintura bizantina tenemos una variedad de formas de barba grande.

En el caso de Agios Nikolas de Episkopí de Santorini 12, la forma que vemos es de “**medio corazón inverso**”. Esta forma la vemos otra vez en Agios Nikolas de Agii Anárgiri 116 y Agios Afxendios de Panagía Mavriotisa 215.

En otros casos, la forma que está marcando el mentón, **sigue** más o menos la forma del **contorno** exterior de la barba. Por ejemplo en el caso de Agios Kiprianós 170, del mentón empieza a bajar una forma que parece una llama larga que corresponde al contorno exterior de la barba.

En la figura de La Dormición de Ceotocos de Kasnitzi, 83, la parte superior del mentón esta cubierta por líneas de **pelo** que son **paralelas al labio inferior**.

Otro tipo de mentón es en forma de **círculo** como en Agios Jariton Omologitis de San Juan Evangelista de Patmos 164 y Patriarca Anónimo, Capilla de la Panagía de Patmos 203.

Interesante es ver que algunas veces debajo de la barba **se insinúa la parte inferior del mentón**, es decir donde termina la cabeza. Por ejemplo la figura derecha en la Dormición de la Panagía de Panagía Mavriotisa 212, Agios Afxendios de Panagía Mavriotisa 215 y Prelado de Episkopí de Mani 157.

Hay casos en que la **terminación de la barba** hacia el labio inferior **no es abrupta**, pero se hace a través de gradaciones tonales, de manera muy natural como en Agios Mercurios de Ferres 46, y en Evangelista Lucas de la Evangelistria de Geraki 63.

En la pintura **románica** vemos una gran variedad de formas en que el mentón se representa o se insinúa debajo de la barba.

El mentón en los apóstoles de San Pere de Burgal, 241, **tiene una forma ancha y no tiene pelo**.

Otras veces se representa en forma de **círculo claro**, como en las figuras a la derecha y a la izquierda, abajo en San Climent de Taüll 248 (Apóstoles).

A veces el mentón está marcado a través de la barba de la **misma forma** que se hace en un rostro **sin barba** (Apóstol de la izquierda, Mur 281).

Un caso de mentón extraño, es el de Esterri de Cardós (Maiestas Domini 295) que tiene forma de **media luna** (ver asimismo la foto 300).

En el apóstol de Ruesta 346, el mentón se insinúa a través de una forma larga, una **U inversa** larga. Este es un tipo de esquematización que **no vemos** en la pintura bizantina.

Existen casos en que el mentón está insinuado a través de esquematizaciones más **complicadas** como el mentón de San Pedro de Santa María de Taüll 259. Éste, está marcado a través de la barba y tiene forma de círculo hecho por pequeñas líneas con un punto en el centro. En la foto 249 vemos como la barba-adorno de Cristo cubre el mentón dejando su parte superior libre.

#### 1.9.4 El bigote.

En la pintura **bizantina**, el bigote es **denso** y es **continuo** (12, 46, 52, 103, 203). Es decir que no está separado en el centro debajo de la nariz. Solo en pocos casos está separado en dos partes (2). Muy pocas veces no se une con la barba (5).

El trazado del bigote en la pintura **románica** la mayoría de las veces no aparece tan **denso** (345, 283) y empieza en los **lados**, debajo de la nariz (Baltasar 245, apóstol de la derecha 247, 250, 255, 257, 259, 295, 296, 300). En la pintura bizantina, no existe esta distancia en el bigote debajo de la nariz.

Algunas veces, el bigote en la pintura románica **no se une con la barba** de modo suave, sino que se separa por un contorno fuerte, por ejemplo en el Cristo de San Climent 249 y en el apóstol de la izquierda de Mur 281.

### 1.9.5 Imágenes.

#### Pelo, barba, mentón, bigote.

#### El pelo.

#### Pintura bizantina.

#### Forma general.

La formación del pelo es el resultado de la forma del contorno y el tratamiento del área interior del contorno.

En el caso del pelo, como en el de las orejas, el artista **bizantino** solía ver una oportunidad de liberarse, de expresar sus propias ideas sobre el dibujo. Esta oportunidad de liberarse no la tenía en otros casos, por la obligación de seguir los tipos iconográficos tradicionales.

El pelo en la pintura bizantina, es en la mayoría de los casos **ondulado** (Agios Mercurios de Ferres 46) o **rizado** (Agios Ceódoros de Agios Sotiras de Mégara 163).

Raramente se representa **liso** (Agios Damianos de Agios Stéfanos de Kastoriá 137).

#### Pintura románica.

#### Forma general.

En la pintura **románica**, el **pelo**, la mayoría de las veces se representa **liso** (301).



301

Casos de pelo **rizado** románico vemos en las siguientes fotos: figura abajo a la izquierda de la foto 248 de San Climent de Taüll y San Andrés y San Pedro en la barca de la iglesia de San Pere de Sorpe 305.

La figura a la izquierda de San Andrés tiene el pelo rizado y la barba más bien lisa. Un caso correspondiente en la pintura bizantina es la figura a la parte derecha de la imagen de la Última Cena de Agios Sotiras de Mégara 161. Vemos la diferencia del tratamiento en los dos casos.

La forma románica de pelo que se repite muy a menudo es la de **U** inversa,

241. Una U más o menos redondo, más abierta o más cerrada. Va acompañada por un flequillo de líneas perpendiculares que llegan hasta el contorno (bidimensionalidad), 281, 259, 296, 315.



315

### Edad y personajes.

Hay diferentes modelos **iconográficos** a los cuales obedece la formación del pelo, según los diferentes personajes y sus edades.

En la pintura **bizantina**, en cuanto el pelo, la diferencia entre las edades, esta muy marcada. Más que otras características del rostro, es el pelo y la barba los que expresan las diferencias de edad. Vemos personajes que tienen muy marcados los signos de su edad. Por ejemplo, la falta total del pelo (81, 133) y la barba largísima (3) son características de una edad muy avanzada.

En general, hay una variedad de tipos de pelo en los personajes de **avanzada edad**. Se representan con **barba** y con pelo **blanco corto o largo** depende del personaje, 197.

### Edad y personajes.

En la pintura **románica** el pelo, en cuanto a la forma, **no muestra diferencias** tan marcadas según la **edad**, como la pintura bizantina. No vemos personajes sin pelo, ni vemos barbas tan largas. Sin embargo, asimismo, -más que otras características del rostro-, es el pelo y la barba los que expresan las diferencias de edad (apostolado, 248).

Los personajes más jóvenes no tienen barba. El pelo es corto o largo más bien según el personaje. No se utiliza su largura según la edad.



197

En el caso de los **profetas** 28, 62,109 el pelo es largo y desaliñado y cae sobre los hombros, 48,80. Es interesante observar el modo diferente de representación de los distintos artistas.



109

Algunas veces las personas más **jóvenes** se representan con el pelo corto.

### El pelo en la frente.

En la frente, en la pintura **bizantina**, el pelo, algunas veces, se separa por una **raya** hacia los lados (Agios Nikiforos de Episkopí de Santorini, 3).

Otras veces continúa hacia los lados sin tener una raya evidente, pero un **mechón** que cae en el centro de la frente (67).

### El pelo en la frente.

En la parte de la frente, en la pintura **románica**, el pelo a veces se representa con un **flequillo** con puntas como pequeñas llamas (Díacono de Esterri d'Aneu 234).

En otros casos el pelo se **separa en el centro** (figura de José abajo a la izquierda en Mur 281).

En otros casos, un **flequillo** cae sobre la frente y en la mayoría de las ocasiones tiene una tendencia decorativa (Agios Vlasis de Kalambaka 57, Agios Gurias de la Episkopí de Santorini 6, Evangelista Lucas de Evangelistria de Geraki 63).

Existen también los casos de las figuras, cuyo pelo es menos denso en la parte superior de la cabeza y forma una **prominencia** en el centro y dos **entradas** a los lados (Agios Leon de Agii Anárgiri 120, Agios Nikolas de Episkopí de Santorini 12, Agios Nikolas de Agía Sofia de Citera 29).



120

Es interesante observar, otra vez, en estos ejemplos como el artista está improvisando. El pelo puede variar mucho en los detalles.

Vemos también el caso de personajes que **no tienen** o casi no tienen **pelo** como Agios Grigorios Ceologos de Agii Anárgiri, 117, y Agios Azanasios de Agii Anárgiri, 119.

A veces un **mechón** cae libremente en el centro de la frente (como en Cristo en Esterri de Cardós 295 o en la figura de la izquierda de los apóstoles de San Pere de Bungal 241).



241

Otro tipo de pelo que vemos que es interesante en la parte de la frente, es el tipo que tiene la formación con una **prominencia** en el centro de la frente, y las dos **entradas** a los lados (apóstol del centro de la foto 241 de San Pere de Bungal). El tipo de pelo con entradas a los lados de la frente es común también en la pintura bizantina como hemos visto.

En la pintura románica vemos una tendencia ornamental, por ejemplo en la foto 300 y algunas veces, en el centro de la frente en la parte superior, vemos una **prominencia** que sobresale hacia arriba, que termina en una forma redonda (Maiestas Domini 249).



300

**Pelo largo.**

En la pintura **bizantina**, el pelo **largo** se junta detrás de las orejas o no se junta. No sigue la forma de la **oreja** como veremos en la pintura románica, 24 (Cristo), 132 (ángel).



132

La oreja sintoniza con el pelo, (como en el Arcángel Mijail de Agios Ieroceos de Mégara 71), pero no parece que determine el contorno exterior del mismo.

**Pelo corto.**

En la pintura **bizantina**, personajes **más jóvenes**, tienen el pelo **cortado**.

Agios Dimitrios de Ferres 44 tiene el pelo **cortado recto**, a la misma altura de la parte inferior de las orejas. Lo mismo ocurre con Agios Mercurios de Feré **46**, y Santo Guerrero de Evangelistria de Geraki 67.

**Pelo largo.**

Muy a menudo en la pintura **románica** vemos el tipo de pelo **largo**, que se junta debajo de las **orejas**, siguiendo las líneas de éstas (por ejemplo la figura del apóstol a la izquierda de la foto 241 de San Pere de Burgal). El apóstol en Ruesta 346, tiene el pelo largo. Se ondula en la parte de las orejas y después sigue ondulándose hacia atrás de los hombros. Ver asimismo 255 y 348.

Algunas veces, antes de seguir hacia los hombros, el pelo se junta otra vez formando una “**gota**” como en el Cristo de San Climent de Taüll 249, Maiestas Domini de Esterri de Cardós 295.



249

**Pelo corto.**

Una forma de pelo cortado que se repite muy a menudo en la pintura **románica** (que no vemos en la pintura bizantina) y del cual hemos hablado antes es el tipo de pelo en forma de **U inversa**. Va acompañado por un flequillo recto que está formado por líneas perpendiculares que llegan hasta el contorno exterior de la cabeza. Ejemplo vemos en la foto 301 (Apóstol Juan de Orcau). Esta U la vemos más o menos redonda, más cerrada o más





46

Otro tipo de pelo que aparece, es el pelo que termina **por encima de las orejas** (Agios Elefcerios de Agii Anárgiri de Kastoriá, 121, Agios Dimitrios de Agii Anárgiri, 127).

### Ángeles.

Los **ángeles** en la pintura **bizantina**, se representan con el pelo **largo, ondulado**,

abierta.

Otros ejemplos de este tipo de pelo son: la figura del apóstol de la derecha en San Pere de Burgal 241 (dos figuras a la derecha), San Pedro de Santa María de Taüll 259, Mur 281, San Pedro de Ginestare de Cardós 296, el Apóstol Juan de Surp 315.

El pelo corto en la pintura románica termina en su parte inferior en puntas agudas, **largas y rectas** 240 (figura derecha) **o no**, 281 (apóstol de la derecha).



240

Hay un tipo de pelo que vemos en las Alegorías de los meses del año 363, 355 (d, f) y la Alegoría del mes de Octubre 361 del Panteón Real de San Isidoro de León, que tiene las siguientes características: es **liso**, de forma **redonda** en la parte inferior.

Tiene la forma de un gorro que abraza la cabeza con un flequillo cortado recto en el medio de la frente. Este pelo parece que está atado detrás del cuello (pastor, 364).

### Ángeles.

En la pintura **románica**, el tipo de pelo de los **ángeles** se parece al pelo de los

que se junta detrás del cuello (ángel de Kasnitzi 78, Arcángel Gabriil de Agios Ieroceos de Mégara 71). Observamos una **cinta** en la parte superior de la cabeza, que detrás del cuello está soplada por el viento.



71

Su pelo puede ser **ondulado** o **rizado** como en Agios Ieróceos de Mégara 71, y el ángel de Kasnitzi 78.

### Cristo.

Cristo **Emanuil**, en la pintura **bizantina** se representa con un tipo de pelo que sería más apropiado para cabezas de personas **adultas**. Con el mechón que cae en el centro de la frente, éste tipo de pelo se parece al que ya hemos descrito: tiene entradas a los lados de la frente y una prominencia en el centro (Emanuil de Agios Stéfanos de Kastoriá 139, Emanuil de Panagía Mavriotisa 208).

ángeles bizantinos.



236

Está atado atrás con una cinta que se ve en la parte superior de la cabeza (ángel de la izquierda 293).

Pero aquí adquiere características románicas. Aparece más **liso** (como hemos visto el pelo liso no es tan común en la pintura bizantina) y **no** parece tan **denso** como en la pintura bizantina (Arcángel de Esterri d'Aneu 235). En la misma figura es interesante observar cómo esta trazada la **cinta**. Ver asimismo 291.

### Cristo.

En la pintura **románica** el pelo del **Niño Jesús**, tiene forma de **U** inversa y parece que tiene las entradas a los lados de la frente, que nos recuerdan a las personas **adultas**. Este tipo de entradas a los lados de la frente, las vemos también en la pintura bizantina. Pero frente al pelo bizantino del niño Jesús, el aspecto del pelo románico, es más juvenil (Maestas Mariae de Santa María de Taüll 257, Maestas Mariae de San Pere de Sorpe 302)



El pelo de **Niño Jesús** se caracteriza por el mechón que cae en la frente 95, 99, 184.

El pelo de Cristo **adulto** es largo y cae hacia atrás. Nunca es muy rizado, es más bien “ligeramente ondulado” (Cristo Antifonitis de Episkopí de Mani 156, Cristo de la Deisis de Agios Stratigos de Mani 25, Ascensión, Agios Stratigós de Mani 145).



### Figuras femeninas.

El pelo de la virgen y de las mujeres santas en la pintura **bizantina**, está **cubierto** y se ve sólo una pequeña parte (Agía Agapi de Agía Sofía de Citera 21, y Panagía de la Deisis de Agía Sofía de Citera 26).



Cristo **adulto**, tanto en la pintura románica, como en la bizantina, se representa con el pelo largo que cae detrás de los hombros (Pantocrator de Mur 283, Maestas Domini de San Climent 249, Maestas Domini de Esterri de Cardós 295).

### Figuras femeninas.

Las figuras **femeninas** en la pintura **románica**, tienen el pelo cubierto 231, 257, 297, 302, 310, 352.

A veces se ve una parte Virgen con el Cáliz de San Climent de Taüll 260, Maestas Mariae de Santa María de Taüll

En personajes laicos el pelo puede representarse **suelto** (Salami de Osios David 96).

### El modelado.

El **modelado** a través de líneas difiere y es responsable, como asimismo el **contorno**, de la impresión final del aspecto pelo.

En algunos casos, las líneas se desarrollan de forma de **espiral redonda** y dan la impresión de un pelo rizado (87, 161, 163, 169, 172, **199**).



199

A veces, las líneas del pelo empiezan por un centro común, se **ondulan** y **terminan en una espiral** (ángel de Kasnitzi 78).



78

319.

En personajes laicos el pelo se representa **suelto** 242 y en el caso de Eva asimismo 267,284.

### El modelado.

Muchas veces en la pintura **románica**, el **modelado** del pelo y de la barba, se hace de modo que acentúa la **bidimensionalidad** de la imagen. Las líneas, muy rectas en la barba son perpendiculares y no giran para seguir el volumen de la cabeza.

Los **contornos** exteriores son fuertes en la pintura románica. Por dentro del pelo hay un contorno que aumenta la bidimensionalidad (Maestas Domini, San Climent, 249).

Algunas veces, el contorno tiene una **forma** muy **simple** como en el caso del ángel de la izquierda de la foto **293** (Bautizo de Cristo, Estaon), donde el pelo está formado por dos círculos geométricos de diferente tamaño.



293



En el arcángel Gabriil de Agii Anárgiri 125, la espiral no termina en círculos completos. Se forman trenzas en el pelo.

En otros casos las líneas simplemente se ondulan, 96, 100, 103 dando la impresión de un pelo ondulado.



96

Es interesante observar como el artista traza las líneas cuando está representando un pelo **desaliñado**.



109

Normalmente en el caso de los **profetas**, el pelo es largo y desaliñado y cae sobre los hombros (Profeta de Feré 48, Profeta Ilias de Kasnitzi 80). Agios Ioannis

En la pintura románica, al contrario que en la pintura bizantina, el **contorno interior** hacia la frente, puede ser una **línea marcada** (305, 348).

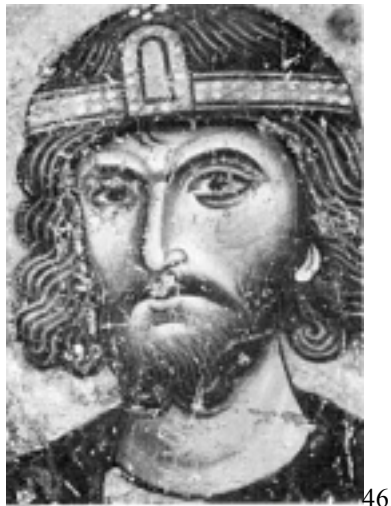


305

Las líneas del pelo muchas veces siguen fielmente los contornos. Esta es una característica románica y no la vemos tan a menudo en la pintura bizantina. Vemos un tipo de pelo cuyas líneas paralelas **siguen los contornos** (Cristo de San Climent, 249, Lázaro de San Climent, 255, Maestas Domini, Esterri de Cardós 295).

Pródromos se presenta con el pelo largo y desaliñado en Evángelistria de Geraki 62. En la foto 28 de Agía Sofía de Citera y 109 (Agios Ioannis Pródromos). Es muy interesante observar siempre la variedad de formas que se ven en el distinto modo de pintar de los diferentes artistas, a pesar de que se sigue un modelo iconográfico común. En estos casos, se ven los límites de libertad que tenían los artistas bizantinos. Otros casos de pelo trazado con pinceladas libres, vemos en Osios David, 100, 103.

Diferente a este modelado de pinceladas libres es el modelado que vemos entre otros casos en Agios Mercurios de Ferres, 46 vemos un ejemplo de pelo ondulado que tiene un tratamiento ordenado. Las pinceladas se trazan de manera **ordenada**, paralelas entre sí, y este es el modo mas común de la pintura bizantina.



En algunos casos vemos **esquematisaciones** con tendencia hacia lo **ornamental**, que muchas veces tienen resultados llenos de gracia. Pero ésta, muchas veces está en contra de la expresión del rostro. Ejemplos vemos en Agios Gurias de Episkopí de Santorini 7, Agios Nikiforos 8, en el Santo Joven de Agios Stéfanos de Kastoriá 142, en el Apóstol Petros del Monte Atos 173,



255

No son tantas las veces, que el modelado intenta **seguir el volumen** de la cabeza en el espacio, intentando producir la impresión de las tres dimensiones (José, abajo a la izquierda, Mur 281).

Hay casos que las líneas no están juntas entre ellas. El pelo se separa en **zonas** como en San Pedro de Ginestarte de Cardós 296.



296

Esto es algo que hemos visto en la pintura bizantina pero más bien en el caso de las barbas.

Agios Afxendios de Panagía Mavriotisa de Kastoriá 215, Agios Georgios de Agii Anárgiri de Kastoriá 128, y Agios de la Capilla de la Panagía en Patmos 196.

Otro tipo de pelo es el de Agios Ilarion de San Juan Evangelista de Patmos 165. En este caso vemos asimismo una formación de pelo que tiende hacia lo ornamental. Ver también, Agios Nikólaos de Agios Stéfanos de Kastoriá 138 y Agios Nifon de la Capilla de la Panagía 183.

Después de nuestra descripción es muy interesante ver una imagen sobre el dibujo del pelo y de la barba que nos da Kordis, (ver ill.70).

En el ejemplo de la foto 199, vemos claramente cómo el **contorno** corresponde a la formación interior. Está formado por semicírculos que se suceden uno tras otro.

En general el **contorno** contribuye a la sensación del **movimiento** y del **ritmo**. El contorno que se integra en una forma redonda, tiene que estar bien hecho porque se incluye en la aureola que es una forma perfecta y así tiene que estar bien dibujado.

El contorno exterior asimismo, contribuye con sus ondulaciones a la impresión de un pelo **rizado**. En estos casos, el contorno interior parece en su formación al contorno exterior (ver el contorno en la frente de la figura, 161).

### Volumen.

En la pintura **bizantina** observamos que el volumen de la cabeza se insinúa por el trazado de las líneas del pelo. Las líneas del pelo intentan **seguir** el volumen de la cabeza en las **tres dimensiones** (68, 137).

En las fotos 137 y 140 vemos ejemplos parecidos a los románicos donde las líneas son casi **paralelas** a los contornos

Hemos dicho que la mayoría del pelo es liso y el modelado se hace por líneas sucesivas, 295, 351, 365, 371.

El pelo de los profetas parece que no se presenta **desaliñado** (238).

La tendencia hacia lo **esquemático** y lo **ornamental** en la pintura románica es fuerte (como en la pintura bizantina). Sin embargo, aunque vemos una gran variedad de tipos de pelo, **no vemos los casos extremos** en cuanto al tratamiento con tendencias ornamentales como vemos en la pintura bizantina.

Ejemplos vemos en el Cristo de San Climent (249) o en San Pablo de Orcau (300). En esta foto, vemos una deformación de la frente que parece que se hace por razones estéticas. El pelo gira terminando en una forma redonda en la parte superior. Desde allí surge de repente el contorno de la cabeza. En este caso, vemos cómo el artista románico se toma la libertad de improvisar. En 237 es interesante como aparece el pelo en la espalda.

### Volumen.

En la pintura **románica**, en general, el **modelado** del pelo y de la barba, se hace de modo que acentúa la **bidimensionalidad** de la imagen. La impresión de lo bidimensional se aumenta cuando las líneas del pelo siguen casi **paralelas** los contornos, algo que no ocurre mucho en la pintura bizantina (249,



exteriores. Pero aquí no son totalmente paralelas. De todas maneras está previsto el dibujo del pelo en posición de tres cuartos.

255, 295).



295

Un ejemplo muy interesante vemos en la foto 371, donde las líneas del pelo son **perpendiculares** al contorno marcando la bidimensionalidad.



371

Sin embargo existen ejemplos que esto no ocurre (281).

### **Expresividad.**

El pelo realmente contribuye a la **expresividad** de la figura. La mayoría de las veces esto se hace con discreción, como es apropiado a un elemento secundario de la figura. En el ejemplo **bizantino** de la foto 103, la expresividad de las líneas y de los contornos que forman el pelo del profeta Ilias, sintoniza con la expresividad

### **Expresividad.**

En la pintura **románica**, el trazado del pelo no podríamos decir que contribuye a la expresividad del rostro. Aparece muy esquematizado.

El pelo románico no parece que varía según el **movimiento** del cuerpo.

del rostro. Las líneas del rostro se inclinan, giran, cambian, limitan las formas, para expresar un estado sentimental. Lo mismo hacen, las líneas del pelo, contribuyendo así al resultado final.

Pero hay también casos en que esto se hace de modo menos discreto.

La expresividad del pelo y de la barba depende asimismo de su **movimiento**. Hay casos en que el pelo está desaliñado y otros, en que está formado cuidadosamente. A veces, como hemos visto, su forma tiene tendencias decorativas y llega a parecerse a un adorno.

**Imágenes.****La barba.****Pintura bizantina.****Forma.**

La barba como elemento secundario en el rostro **bizantino** está representada con mucha libertad. El artista se toma la libertad de improvisar. Por eso la pintura bizantina presenta una **variedad de formas enorme**, más que la pintura románica. A veces tienen un valor bastante ornamental y formas muy impresionantes. Otras veces, contribuyen a la expresividad del gesto, o del rostro siguiendo, sintonizadas con el conjunto, las líneas que trazan la cabeza.

Por supuesto el número de rostros barbudos que vemos en la iconografía bizantina es mucho más grande. Y son más las ocasiones en que la barba se representa **densa** y muy **larga**.

En las figuras de ancianos que se representan siempre con barba y pelo blanco, hay una variedad interesante de formas. En la foto **203** vemos como la barba termina en su parte inferior en una forma **triangular**. Estas barbas parecen muchas veces una **llama** por la ondulación de sus líneas.

**Pintura románica.****Forma.**

En la pintura **románica** la **variedad de formas** de las barbas que vemos es **grande**. El modelado es parecido al del pelo.

Empecemos con dos ejemplos de un tipo de barba simple **triangular** como las fotos 305 y 255.

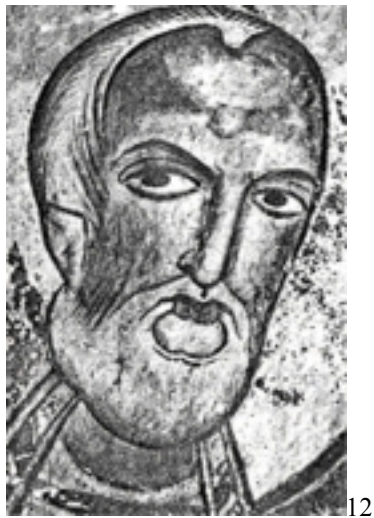
Vemos la barba que **sigue** más o menos al volumen **redondeado** hacia lo rectangular de la cabeza en San Pedro de Santa María de Taüll **259** y más larga en 240 (apóstol izquierdo) y San Martín del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León 363.



259



En Agios Nikolas de Episkopí de Santorini **12**, la barba termina en una forma **redonda**.



Redonda es también la barba de Agios Ceódoros de Agía Sofía de Citera, 24 y de la figura de la Traición de Agios Sotiras de Mégara 159.

En la foto 52 (Profeta David, Panagía Cosmosotira de Ferres), la redondez de la barba se enriquece por formas **semicirculares** del contorno exterior. Lo

A veces, la barba, termina en la parte inferior en un contorno redondo que tiene **semicírculos** (apóstol izquierdo, Mur 281, 343, **346**).



En la pintura románica hay un tipo de barba que termina en mechones en forma de **llama**, como en San Pablo de Orcau 300 y los dos apóstoles a la izquierda de la imagen de San Pere de Burgal 241.

Otro tipo de barba, es la barba que termina en una punta después de ondularse, como un **escudo** (apóstol abajo a la derecha, San Climent de Taüll 248, figura derecha de los apóstoles, Baiasca 247 y Apóstol de Maderuelo 371). En la foto **318** vemos una especie de forma de llama que está dentro de la barba y recuerda ejemplos bizantinos. Ver asimismo la foto 365.

mismo vemos en Agios Minas de Kasnitzi 87 y en Agios Nifon de la Capilla de la Panagía 183. En **103**, vemos como las líneas onduladas del contorno exterior, se acentúan por la forma interior redonda en la parte del mentón.



103

Es muy común que la barba, termine en varias formas de **llama**. En 59, 140, 185, 197, 203 observamos la forma de llama en la barba, de líneas onduladas.

En Agios Efcimios 133, la forma de llama se acentúa por **otra llama interior** en la parte del mentón.

La barba “llama” puede ser más **alargada** como vemos en Agios Azanasios de Evangelistria Geraki<sup>59</sup>, Prelado de Episkopí de Mani<sup>157</sup>.

Puede aparecer **ancha** como en el Profeta de Ferres, 48.

En el caso de personas ancianas vemos un tipo de barba **demasiado larga** y puntiaguda que parece una **espada** (3, **133**).



318



133

Otras veces, la barba termina en dos **bucles**, como en el Cristo de la Déisis de Agía Sofía de Citera **25**, y las fotos 58 y 133.



25

O en muchos **mechones** rizados como en Agios Ioannis Baptistis de Agía Sofía de Citera 28, Evangelista Lucas de Evangelistria, Geraki 63, e Ioannis Pródromos de Evangelistria de Geraki **62**.





62

Asimismo vemos barbas cortadas **rectas** en la parte inferior como en 202, 117, 119.

Aparte de las clasificaciones que hemos hecho, aparecen barbas que pertenecen a formas **híbridas** como la de Agios Arsenios en 133, que es como una espada pero menos puntiaguda.

En Agios Nikólaos de Kasnitzi 81 y en Agios Nikolas de Agía Sofía de Citera 29, observamos un tratamiento diferente. Aquí, las líneas de la barba son curvadas y **horizontales**, paralelas al contorno exterior.

#### Densidad.

La barba **bizantina** puede ser muy **densa** como en 117, 119 y 219.



117

#### Densidad.

En la pintura **románica** son **menos** las veces que vemos una barba densa como la de la foto 365 y 363.



### Expresividad y sintonización con el trazado de la cabeza.

En la pintura **bizantina**, el **movimiento** de la barba contribuye a veces a la **expresión** de la imagen.

En la Hospitalidad de Abraham de la Capilla de la Panagía de Patmos 178, vemos como el movimiento de la barba (y también el del pelo) contribuye a la impresión del **movimiento** de Abraham hacia la mesa. Contribuye a la **expresión** del gesto de ofrenda de él.

En la Comunión de los Apóstoles del Monasterio de San Juan Evangelista en Patmos 166, el movimiento de la barba, por el contrario, no participa en el gesto. La esquematización de la barba es muy fuerte y contribuye a la impresión de lo **estático** en la figura. Sin embargo, tenemos un resultado que diríamos que es agradable y se combina bien con la forma de flor de margarita del recipiente, del que el apóstol toma la comunión. En este mismo ejemplo vemos que el modo en que está situada la barba en relación con el resto de la cabeza y del cuello, crea la impresión de un movimiento estático.

Lo mismo vemos en 109. Aquí vemos claramente como la colocación de la barba en relación con el cuello, contribuye a la impresión de una figura de **insecto**. Ver asimismo 225.



109

### Expresividad y sintonización con el trazado de la cabeza.

En la pintura **románica** la barba en general está también en sintonía con el pelo 238, 249.

En la pintura bizantina la barba esta en **sintonía** con el dibujo del resto de la cabeza, 46. Por ejemplo, en Agios Jariton Omologitis de Agios San Juan Evangelista de Patmos, 164, las líneas expresivas de la barba están en sintonía con el resto de las líneas del trazado de la figura. En el caso del Profeta Ilias de Kasnitzi, 80, las líneas del pelo y la barba siguen las líneas de un rostro que tiene una expresión inquieta.

En la pintura bizantina, siempre entre la barba y el rostro hay gradaciones tonales que les conectan de forma natural (46, 63 y 120) mientras que en la pintura románica los contornos a veces son muy duros y crean una fuerte impresión de **bidimensionalidad**.



46

De todas maneras el dibujo de la barba **nunca va contra la forma natural** del rostro (5, 176, 212 figura derecha) siguiendo la forma del mentón, y del rostro, muchas veces marcándola.

En la pintura románica los contornos a veces son muy duros y crean una fuerte impresión de **bidimensionalidad**. Existen casos en la pintura románica, en que la barba parece **puesta**, falsa, algo que no vemos en la pintura bizantina (371 y 373). En los ejemplos románicos la barba no conecta de un modo orgánico con el rostro. Su forma parece ajena

**Esquemmatización.**

En la pintura bizantina muchas veces vemos un tratamiento muy **esquemático** que tiene tendencias **ornamentales** 7, 29, 42, 133, 117, **173**.



173

En Agios Gurias de la Episkopí de Santorini 7, vemos cada línea trazada cuidadosamente.

En Agios Nikolas de Vúrvura 42, vemos un tratamiento de trenzas.

En la foto 117 vemos un tratamiento cuidadoso con líneas que giran en espirales y algo parecido vemos en la foto 173.

En 193 vemos unas formas curvadas muy interesantes que se forman por las líneas. Algo parecido sucede en el apóstol Petros del Monasterio de Vatopedi del Monte Atos 172.

En algunos de los casos que hemos mencionado vemos resultados llenos de

**Esquemmatización.**

En la pintura **románica**, en general, vemos diversos tipos de alto grado de esquematización, muy diferentes entre ellos.

En el caso de San Climent (Maiestas Domini 249) el grado de **esquemmatización** es muy alto y llega hasta lo **ornamental**, algo que vemos ocurre también en la pintura bizantina, pero de otro modo. Aquí, la barba se representa como un **adorno** casi autónomo, algo que no hemos visto en la pintura bizantina, por más grande que sea el grado de esquematización.

Otro caso de esquematización es el que encontramos en San Pedro de Santa María de Taüll 259. Aquí vemos que a través de **puntas**, pequeñas líneas y círculos, se forma un tipo de barba corta, el rostro parece no afeitado, algo que no vemos en la pintura bizantina.

En el Colegio Apostólico en Les Bons 308, la figura de la derecha tiene una barba que, junto con el pelo, abraza el rostro en forma de **margarita**. Esta imagen nos recuerda el apóstol de la foto 371 (Maderuelo) cuyo pelo tiene forma de margarita pero la barba después de ondularse, termina en una punta aguda y larga (como la parte inferior de un **escudo**).

Otra esquematización extraña vemos en el Cristo de Esterri de Cardós **295**. Aquí, la barba forma **dos círculos** en su parte inferior y junto con el mentón, que es como una media luna, crean un conjunto de formas extrañas.

**gracia.** Esta, muchas veces está en contra de la expresión del rostro.



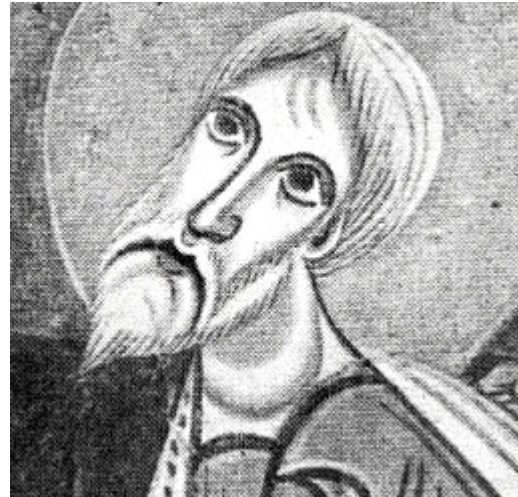
En la foto 296 la barba de San Pedro esta hecha por **zonas anchas** separadas por líneas. Este tipo de esquematización no la vemos a menudo.

### Espacio.

En la pintura **bizantina** la barba tiene otra relación con el espacio. Con su trazado, contribuye a mostrar el **movimiento** del rostro en el **espacio**. La esquematización de la barba, marcada o no, tiene en cuenta el **volumen** y vemos que hay casos en que la barba contribuye a la representación de la posición de tres cuartos del rostro, por ejemplo Agios Nikolas en Episkopí de Santorini 12. El rostro gira hacia la izquierda y la barba con las curvas de la parte inferior y el tratamiento en el caso segundo de pinceladas libres, contribuye a expresar el movimiento. Otros ejemplos son el Profeta David de Ferres, 52 y **103**.

### Espacio.

En la pintura **románica** la barba gira en el espacio de modo más simple. Aparece simplemente más **ancha** por un lado, **238**.



Muchas veces la barba se presenta desconectada del pelo como en 305. Esto no ocurre en la pintura bizantina.



103

El tratamiento en la pintura románica es mucho más **bidimensional**. Un buen ejemplo es la barba del apóstol de Maderuelo 371. Las líneas, muy rectas en la barba son perpendiculares y no giran para seguir el volumen de la cabeza. La barba puede aparecer como falsa, puesta. Los contornos fuertes aumentan la bidimensionalidad.

**Imágenes.****El mentón.****Pintura bizantina.****Formas.**

En la pintura **bizantina**, en un rostro con barbas el mentón aparece sin pelo (12) o cubierto con pelo (215).

En el mentón observamos lo mismo que hemos observado en el pelo y la barba. La **variedad** de las formas es más grande en la pintura bizantina, sobre todo en los rostros barbudos. Esto ocurre porque la representación del mentón está conectada con la barba y en la pintura bizantina tenemos una variedad de formas de barba grande.

En el caso de Agios Nikolas de Episkopí de Santorini, **12**, la forma que vemos es de “**medio corazón inverso**”. Esta forma la vemos otra vez en Agios Nikolas de Agii Anárgiri, 116 y Agios Afxendios de Panagía Mavriotissa, 215.



En otros casos, la forma que está marcando el mentón, **sigue** más o menos la forma del **contorno** exterior de la barba. Por ejemplo en el caso de Agios Kiprianós 170, del mentón empieza a

**Pintura románica.****Formas.**

En la pintura **románica** vemos una gran variedad de formas en que el mentón se representa o se insinúa debajo de la barba.

El mentón en los apóstoles de San Pere de Burgal, 241, **tiene una forma ancha y no tiene pelo**.

Otras veces se representa en forma de **círculo claro**, como en las figuras a la derecha y a la izquierda, abajo en San Climent de Taüll, 248 (Apóstoles).

A veces el mentón está marcado a través de la barba de la **misma forma** que se hace en un rostro **sin barba** (Apóstol de la izquierda, Mur, 281).

Un caso de mentón extraño, es el de Esterri de Cardós (Maiestas Domini, **295**) que tiene forma de **media luna** (ver asimismo la foto 300).

En el apóstol de Ruesta, **346**, el mentón se insinúa a través de una forma larga, una **U inversa** larga. Este es un tipo de esquematización que **no vemos** en la pintura bizantina.



bajar una forma que parece una llama larga que corresponde al contorno exterior de la barba.

En la figura de La Dormición de Ceotocos de Kasnitzi, 83, la parte superior del mentón esta cubierta por líneas de **pelo** que son **paralelas al labio inferior**.

Otro tipo de mentón es en forma de **círculo** como en Agios Jariton Omologitis de San Juan Evangelista de Patmos, 164 y Patriarca Anónimo, Capilla de la Panagía de Patmos, **203**.



203

Interesante es ver que algunas veces debajo de la barba se **insinúa la parte inferior del mentón**, es decir donde termina la cabeza. Por ejemplo la figura derecha en la Dormición de la Panagía de Panagía Mavriotissa, 212, Agios Afxendios de Panagía Mavriotisa, 215 y Prelado de Episkopí de Mani, 157.

Hay casos en que la **terminación de la barba** hacia el labio inferior **no es abrupta**, pero se hace a través de gradaciones tonales, de manera muy natural como en Agios Mercurios de Ferres, 46, y el Evangelista Lucas de la Evangelistria de Geraki, 63.



346

Existen casos en que el mentón está insinuado a través de esquematizaciones más **complicadas** como el mentón de San Pedro de Santa María de Taüll, **259**. Éste, está marcado a través de la barba y tiene forma de círculo hecho por pequeñas líneas con un punto en el centro.



259

En 249 vemos como la barba—adorno de Cristo cubre el mentón dejando su parte superior libre.



**Imágenes.****Bigote.****Pintura bizantina.**

En la pintura **bizantina**, el bigote es **denso** y es **continuo** (12, 46, 52, 103, **117**, 203). Es decir que no está separado en el centro debajo de la nariz. Solo en pocos casos está separado en dos partes (2). Muy pocas veces no se une con la barba (5).



117

**Pintura románica.**

El trazado del bigote en la pintura **románica** la mayoría de las veces no aparece tan **denso** (345, Pantocrator de Mur, 283) y empieza en los **lados**, debajo de la nariz (245, Baltasar, 247, apóstol de la derecha, 250, 255, 257, 259, **295**, 296, 300). En la pintura bizantina, no existe esta distancia en el bigote debajo de la nariz.



295

Algunas veces, el bigote en la pintura románica **no se une con la barba** de modo suave, sino que se separa por un contorno fuerte, por ejemplo el Cristo de San Climent, 249 y el apóstol de la izquierda, Mur, 281.

### 1.10 EL ROSTRO, unas observaciones más.

Hasta ahora hemos analizado el tratamiento del rostro<sup>311</sup> en la pintura románica y bizantina, tomando cada elemento que constituye el rostro por separado. Los ojos, la nariz, la boca, las orejas, el pelo, la frente, etc.

Sin embargo, vemos la necesidad de un texto de síntesis, un texto que completase a los otros, que afrontase el trazado del rostro como un **conjunto**.

Nos hemos referido a unas similitudes entre rostros bizantinos y románicos y hemos dado unos ejemplos.

De todas maneras la fisiología del rostro ayuda al pintor a trazar líneas y formas que acentuándolas unas veces más y otras menos o cambiándolas un poco, pueden ayudar al rostro a expresar tendencias del **carácter** (por ejemplo sabiduría), **sentimientos** (por ejemplo tristeza), o **estado** del personaje (por ejemplo estar atento o estar pensando).

Siempre hay que tener en cuenta que en la ruta de la pintura que estudiamos, la copia o la memoria de un modelo iconográfico hacen que haya formas que se **repiten**.

#### 1.10.1 Forma de rostro.

Observamos, que el rostro en la pintura **bizantina**, por lo general, se representa como un oval **alargado**. Como ya hemos dicho, esta característica está enfatizada por una **nariz** larga.

Esta forma alargada del rostro, varía entre lo verdaderamente **alargado** (Cristo de la Ascensión, de Agios Stratigos de Mani 145, en Agios Daniil Stilitis, de Panagia Mavriotisa 219), y lo **oval**.

En la pintura bizantina podemos observar una variedad de formas de **barbas**. Pero la impresión que tenemos siempre es que el rostro por debajo sigue teniendo la forma **oval** de un “huevo”. Es decir que el mentón se hace estrecho en su parte inferior de modo natural (y eso se ve a veces a través de la barba), como en la foto 157.

El rostro en la pintura bizantina se forma de modo **más realista** en comparación con la pintura románica. A pesar de ser unas veces más oval y otras menos y a pesar de los diferentes tipos de barba, la forma del rostro bizantina siempre regresa a una forma natural.

La pintura **románica** parece que no se siente tan atada a unos modelos fijos. Está abierta a la experimentación. Por eso en la pintura románica, observamos **más variedad** en las formas que adopta el rostro. Como en la pintura bizantina, en la románica, el rostro aparece a veces **muy alargado** (231, 260, 290, 300, 304) y otras **menos alargado** (235).

<sup>311</sup> Padre de la Iglesia Ambrosio habla sobre todas las partes de la cabeza humana y el cuerpo en general. Ver (Ambrosio, San) Αμβρόσιος, Άγιος (επίσκοπος Μεδιολάνων), «Εξαήμερον», Αθήνα 1998, μτφρ. Στυλιανός Δ.Βασιλόπουλος, Νεκτ. Παναγόπουλος, σσ. 281-295.

Pero no tiene siempre una forma oval. Por ejemplo en el rostro del apóstol en Ruesta 348, vemos un tipo de rostro **ancho y cuadrado**. Cristo en San Clemente (Maestas Domini 249), tiene una forma **rectangular** que no se justifica por la presencia de la barba. Es el mismo rostro el que nos da esta impresión.

Vemos también el tipo de rostro **triangular**. En la foto 302 (Maestas Mariae, San Pere de Sorpe) la forma del rostro de la Virgen es **triangular**. Forma triangular tiene asimismo el rostro de la Virgen del Maestro del Juicio Final en la foto 319 y Cristo en 295.

### 1.10.2 Edad y forma de rostro.

La forma de los rostros en la pintura **bizantina**, es más redondeada cuando se trata de rostros de personajes **jóvenes**, por ejemplo el rostro del joven santo en la foto 142. Cuando se trata de rostros de personas de edad más **avanzada**, los pómulos se representan acentuados y las mejillas enjutas, 197.

Algo parecido observamos en la pintura **románica**. Por ejemplo en los apóstoles de San Pere de Burgal 241 (apóstoles laterales).

### 1.10.3 Detalles.

La observación de los detalles en la pintura **bizantina**, nos muestra que son muy elaboradas y que juegan un papel importante para el estilo del resultado final. Así que partes como las orejas, la frente, las mejillas o hasta el cuello se presentan tratadas de modo muy particular y meticuloso. Es un tratamiento en **sintonía** con el resto de la cabeza.

En la pintura **románica**, la observación del trazado de las orejas, las mejillas, la frente o el cuello, nos presenta un tratamiento por lo general **más simple** que en la pintura bizantina. Es igualmente un tratamiento en **sintonía** con el resto de la cabeza.

### 1.10.4 Posición de los rostros.

La posición de las cabezas que describiremos más abajo las vemos en ambas tradiciones pictóricas.

La **posición** de los rostros puede ser **frontal**. Georgios Kordis hace una distinción entre la **frontalidad**, 25, 154 y la **frontalidad dinámica** (86, 128, 188, 202). Dice que sobre todo hasta la era del arte preiconoclasta **bizantina** se utilizó la frontalidad pura<sup>312</sup>.

<sup>312</sup> En el caso de posición frontal, las dos partes laterales del eje central son iguales. Kordis dice que la simetría de este tipo de frontalidad es “estática”: “[...] la mirada del representado parece suspensa y no encuentra al espectador. Le sobrepasa y se refiere a algo que está detrás de él”. (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Ἀρμός, Ἀθήνα 2000, πág.37.

Desde entonces la posición frontal se sustituye por una frontalidad “dinámica”. Una posición de procedencia clásica y helenística<sup>313</sup>.

Un dibujo muy elocuente de esta posición nos da Kordis<sup>314</sup> (il. 71):



Il.71 Frontalidad dinámica.



Il.72 Rostro de posición frontal.

En este, el rostro se mueve ligeramente hacia la derecha, de modo que se aumenta la parte derecha del rostro. La cabeza puede aparecer más o menos girada en el espacio. El rostro de la superficie pictórica está mirando hacia el espectador con una mirada que en muchos casos tiene dirección contraria a la dirección de la cabeza, 188, 205. La mirada sigue al creyente. Se establece una relación estrecha entre la figura y el espectador. Frente a la imagen, se crea un **cono** visual, en el cual entra el espectador. Ver las siguientes ilustraciones de Georgios Kordis (il.72, 73, 74)<sup>315</sup>:



Il.73 Frontalidad dinámica con ejes perpendiculares. Il.74 Frontalidad dinámica con ejes curvados.

<sup>313</sup> Kordis dice que la frontalidad dinámica es un elemento que “[...] los bizantinos toman prestado, como muchos otros elementos visuales, del rico arte clásico y helenístico, durante el ‘renacimiento’ del periodo de la dinastía de los Macedonios después del final de la iconoclastia.

*Es probable que frente a las destrucciones del periodo iconoclasta -destruyeron los rostros de las pinturas- los artistas bizantinos utilizaron prototipos que provenían de las estatuas antiguas y los manuscritos”.* (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.55.

<sup>314</sup> Opus cit. pág.38.

<sup>315</sup> (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, págs. 36, 40, 41.

El dibujo de la ilustración 71 explica muy bien como se crea la impresión de lo **convexo** que ya hemos mencionado. Cuando se usan los ejes curvados el rostro adquiere mucha dinámica. Las características están colocadas de manera transversal, pero con todas las fuerzas en equilibrio. Hay claridad, unidad, movimiento.

En la pintura **románica** observamos que se usa más a menudo la posición de **frontalidad** pura (249, 348).

Otro caso es la posición clara de **tres cuartos**. Un ejemplo de la pintura **bizantina** vemos en la foto 181.

La posición de **tres cuartos**, es una posición en la que la figura se coloca transversalmente en la superficie. Así tenemos la impresión de que la figura se mueve desde la superficie hacia el espectador. Ver ilustraciones de Kordis (il.75, 76)<sup>316</sup>.



Il.75 Cabeza en posición de  $\frac{3}{4}$ .



Il.76 Cabeza en posición de  $\frac{3}{4}$ .

Un ejemplo de la pintura **románica** vemos en la foto 231.

Es mucho menos común que los rostros se representen de **perfil** en la pintura **bizantina**. El **perfil**, es una posición desde la cual la figura no puede comunicar con el espectador. Por eso en perfil se representan rostros de personajes secundarios, de laicos o de Judas, en vez si se hace el uso del perfil por razones sintéticas.

Observamos más el uso de rostros de perfil en la pintura **románica**, 263, 287, 329, 333. En ellas, las formas varían mucho.

<sup>316</sup> (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, págs, 48, 53.

### 1.10.5 Belleza-fealdad.

Los rostros de Judas, de los homicidas y del bandidaje en la pintura **bizantina** no se representan con rostros **feos** mostrando así el mal carácter del personaje. Esta parece que es la doctrina de los maestros<sup>317</sup>. Sin embargo tenemos ejemplos donde los rostros de los pecadores se representan feos y distorsionados (223).

En la pintura **románica** aunque la expresión del rostro muchas veces no sigue la tensión de los acontecimientos, siempre se encuentran modos para distinguir un rostro que actúa “guiado por el mal” (a veces de manera extrema), ya sean estos cuerpos deformados (Homicida 330), la ceja que se levanta (317), el ojo que se pone muy grande (Homicida 281), o la fealdad (287).

### 1.10.6 Volumen y espacio.

En lo que concierne a los **volúmenes**, en el rostro **bizantino**, podemos decir que aunque la idea dominante es que el espacio donde se mueven las figuras es bidimensional, el espacio tridimensional muchas veces se expresa discretamente a través de volúmenes que salen por el tratamiento apropiado. Esto ocurre más en las pinturas de tendencia clásica. Sin embargo, hasta en los casos de tratamiento lineal y esquematizado, como en el ejemplo de los Apóstoles Petros y Pablos del Monasterio de Vatopedi, Monte Atos 172, el volumen se indica a través de la descripción lineal de las formas de músculos y huesos y de gradaciones tonales.

Según Kóndoglu, las partes que resaltan más en el rostro son:

*“[...] la parte superior de las cejas, los pómulos cerca al extremo del ojo, la línea y la punta de la nariz donde se pone gorda, allí donde gira el mentón, donde el cuello se redondea, y el principio del busto, donde están los huesos debajo del cuello y junto a ellos hay que trazar las orejas, iluminando la parte superior”<sup>318</sup>.*

No hay que olvidar unos casos en los rostros de la pintura bizantina, donde se presentan **deformaciones** que tienen que ver con la percepción del espacio. Por ejemplo, en la foto 114b, es interesante observar que en la cabeza de la Panagía el ángulo de vista se confunde. El rostro parece visto de posición casi frontal, mientras que el resto de la cabeza parece vista del lado derecho del cuerpo. La figura de la Panagía está en movimiento y es probable que este tratamiento “cubista” contribuya al movimiento.

<sup>317</sup> “[...] en la iconografía ortodoxa Judas, los homicidas y los ladrones no tienen cara de malo”. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασσις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 411.

<sup>318</sup> Kóndoglu, opus cit. pág. 24.

Asimismo en el caso de Agios Ioannis Pródromos (62), vemos la negativa del pintor a dibujar los elementos del rostro como la nariz, el ojo y la ceja, con la deformación que sería apropiada para un ángulo como el de tres cuartos.

El volumen en la pintura **románica**, aparece en menos casos que en la pintura bizantina. Diríamos que la pintura románica, existe más en las **dos dimensiones** (257).



**1.10.7 Imágenes.****El rostro,  
unas observaciones más.****Pintura bizantina.**

Hasta ahora hemos analizado el tratamiento del rostro en la pintura románica y bizantina, tomando cada elemento que constituye el rostro por separado. Los ojos, la nariz, la boca, las orejas, el pelo, la frente, etc.

Sin embargo, vemos la necesidad de un texto de síntesis, un texto que completase a los otros, que afrontase el trazado del rostro como un **conjunto**.

Nos hemos referido a unas similitudes entre rostros bizantinos y románicos y hemos dado unos ejemplos.

De todas maneras la fisiología del rostro ayuda al pintor a trazar líneas y formas que acentuándolas unas veces más y otras menos o cambiándolas un poco, pueden ayudar al rostro a expresar tendencias del **carácter** (por ejemplo sabiduría), **sentimientos** (por ejemplo tristeza), o **estado** del personaje (por ejemplo estar atento o estar pensando).

Siempre hay que tener en cuenta que en la ruta de la pintura que estudiamos la copia o la memoria de un modelo iconográfico hacen que haya formas que se **repiten**.

**Forma de rostro.**

Observamos, que el rostro en la pintura **bizantina**, por lo general, se representa como un oval **alargado**. Como ya hemos dicho, esta característica está enfatizada por una **nariz** larga.

**Pintura románica.****Forma de rostro.**

La pintura **románica** parece que no se siente tan atada a unos modelos fijos. Está abierta a la experimentación. Por eso en la pintura románica, observamos **más variedad** en las formas que adopta el

Esta forma alargada del rostro, varía entre lo verdaderamente **alargado** (Cristo de la Ascensión, de Aghios Stratigos de Mani 145, en Aghios Daniil Stilitis, de Panaghía Mavriotisa 219), y lo **oval**.

En la pintura bizantina podemos observar una variedad de formas, de **barbas**. Pero la impresión que tenemos siempre es que el rostro por debajo sigue teniendo la forma **oval** de un “huevo”. Es decir que el mentón se hace estrecho en su parte inferior de modo natural (y eso se ve a veces a través de la barba), como en la foto 157.



El rostro en la pintura bizantina se forma de modo **más realista** en comparación con la pintura románica. A pesar de ser unas veces más oval y otras menos y a pesar de los diferentes tipos de barba, la forma del rostro bizantina siempre regresa a una forma natural.

rostro. Como en la pintura bizantina, en la románica, el rostro aparece a veces **muy alargado** (231, 260, 290, 300, 304)



y otras **menos alargado** (235).

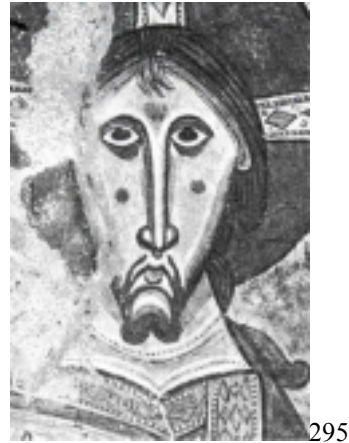
Pero no tiene siempre una forma oval. Por ejemplo en el rostro del apóstol en Ruesta 348, vemos un tipo de rostro **ancho y cuadrado**.



Cristo en San Clemente (Maestas Domini 249), tiene una forma **rectangular** que no se justifica por la presencia de la barba. Es el mismo rostro el que nos da esta impresión.



Vemos también el tipo de rostro **triangular**. En la foto 302 (Maestas Mariae, San Pere de Sorpe) la forma del rostro de la Virgen es **triangular**. Forma triangular tiene asimismo el rostro de la Virgen del Maestro del Juicio Final en la foto 319 y Cristo en **295**.



#### Edad y forma de rostro.

La forma de los rostros en la pintura **bizantina**, es más redondeada cuando se trata de rostros de personajes **jóvenes**, por ejemplo el rostro del joven santo en la foto 142. Cuando se trata de rostros de personas de edad más **avanzada**, los pómulos se representan acentuados y las mejillas enjutas, 197.

#### Detalles

La observación de los detalles en la pintura **bizantina**, nos muestra que son muy elaboradas y que juegan un papel importante para el estilo del resultado final. Así que partes como las orejas, la frente, las mejillas o hasta el cuello se presentan tratadas de modo muy particular y meticuloso. Es un tratamiento en **sintonía** con el resto de la cabeza.

#### Edad y forma de rostro.

Algo parecido observamos en la pintura **románica**. Por ejemplo en los apóstoles de San Pere de Burgal 241 (apóstoles laterales).

#### Detalles

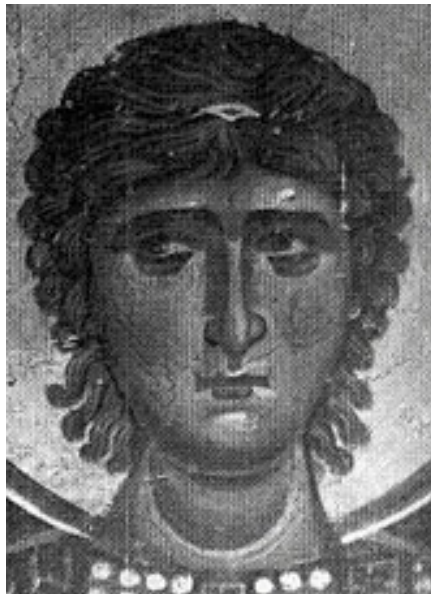
En la pintura **románica**, la observación del trazado de las orejas, las mejillas, la frente o el cuello, nos presenta un tratamiento por lo general **más simple** que en la pintura bizantina. Es igualmente un tratamiento en **sintonía** con el resto de la cabeza.

**Posición de los rostros.**

La posición de las cabezas que describiremos más abajo las vemos en ambas tradiciones pictóricas.

La **posición** de los rostros puede ser **frontal**. Gheorghios Kordis hace una distinción entre la **frontalidad**, 25, 154 y la **frontalidad dinámica** (86, 128, 188, 202). Dice que sobre todo hasta la era del arte preiconoclasta **bizantina** se utilizó la frontalidad pura. Desde entonces la posición frontal se sustituye por una frontalidad “dinámica”. Una posición de procedencia clásica y helenística.

Un dibujo muy elocuente de esta posición nos da Kordis (il. 71). En este, el rostro se mueve ligeramente hacia la derecha, de modo que se aumenta la parte derecha del rostro. La cabeza puede aparecer más o menos girada en el espacio. El rostro de la superficie pictórica está mirando hacia el espectador con una mirada que en muchos casos tiene dirección contraria a la dirección de la cabeza, 188, 205.



188

**Posición de los rostros.**

En la pintura **románica** observamos que se usa más a menudo la posición de **frontalidad** pura (249, 348).

La mirada sigue al creyente. Se establece una relación estrecha entre la figura y el espectador. Frente a la imagen, se crea un **cono** visual, en el cual entra el espectador. Ver las ilustraciones de Gheorghios Kordis (il.72, 73, 74).

El dibujo de la ilustración 71 explica muy bien como se crea la impresión de lo **convexo** que ya hemos mencionado. Cuando se usan los ejes curvados el rostro adquiere mucha dinámica. Las características están colocadas de manera transversal, pero con todas las fuerzas en equilibrio. Hay claridad, unidad, movimiento.

Otro caso es la posición clara de **tres cuartos**. Un ejemplo de la pintura **bizantina** vemos en la foto 181.



181

La posición de **tres cuartos**, es una posición en la que la figura se coloca transversalmente en la superficie. Así tenemos la impresión de que la figura se mueve desde la superficie hacia el espectador. Ver ilustraciones de Kordis (il.75, 76).

Es mucho menos común que los rostros se representen de **perfil** en la pintura **bizantina**. El **perfil**, es una posición desde la cual la figura no puede

Un ejemplo de posición de **tres cuartos** en la pintura **románica** vemos en la foto 231.

Observamos más el uso de rostros de **perfil** en la pintura **románica**, 263, 287, 329, 333. En ellas, las formas varían mucho.

comunicar con el espectador. Por eso en perfil se representan rostros de personajes secundarios, de laicos o de Judas, en vez si se hace el uso del perfil por razones sintéticas.



287

### Belleza-fealdad.

Los rostros de Judas, de los matadores y del bandidaje en la pintura **bizantina** no se representan con rostros **feos** mostrando así el mal carácter del personaje. Esta parece que es la doctrina de los maestros. Sin embargo tenemos ejemplos donde los rostros de los pecadores se representan feos y distorsionados (223).



223

### Volumen y espacio

En lo que concierne a los **volúmenes**, en el rostro **bizantino**, podemos decir que aunque la idea

### Belleza-fealdad.

En la pintura **románica** aunque la expresión del rostro muchas veces no sigue la tensión de los acontecimientos, siempre se encuentran modos para distinguir un rostro que actúa “guiado por el mal” (a veces de manera extrema), ya sean estos cuerpos deformados (Matador 330), la ceja que se levanta (317), el ojo que se pone muy grande (Matador 281), o la fealdad (287).

### Volumen y espacio

El volumen en la pintura **románica**, aparece en menos casos que en la pintura bizantina. Diríamos que la pintura



dominante es que el espacio donde se mueven las figuras es bidimensional, el espacio tridimensional muchas veces se expresa discretamente a través de volúmenes que salen por el tratamiento apropiado (contribuye mucho el tratamiento de aplicar el color a través de capas sucesivas). Esto ocurre más en las pinturas de tendencia clásica. Sin embargo, hasta en los casos de tratamiento lineal y esquematizado, como en el ejemplo de los Apóstoles Petros y Pablos del Monasterio de Vatopedi, Monte Atos 172, el volumen se indica a través de la descripción lineal de las formas de músculos y huesos y de gradaciones tonales.



172

Según Fotios Kóndoglu, las partes que resaltan más en el rostro son:

*“[...] la parte superior de las cejas, los pómulos cerca al extremo del ojo, la línea y la punta de la nariz donde se pone gorda, allí donde gira el mentón, donde el cuello se redondea, y el principio del busto, donde están los huesos debajo del cuello y junto a ellos hay que trazar las orejas, iluminando la parte superior”.*

No hay que olvidar unos casos en los rostros de la pintura bizantina, donde se presentan **deformaciones** que tienen que

románica, existe más en las **dos dimensiones** (257).



ver con la percepción del espacio. Por ejemplo, en la foto 114b, es interesante observar que en la cabeza de la Panaghía el ángulo de vista se confunde.



114b

El rostro parece visto de posición casi frontal, mientras que el resto de la cabeza parece vista del lado derecho del cuerpo. La figura de la Panaghía está en movimiento y es probable que este tratamiento “cubista” contribuya al movimiento.

Asimismo en el caso de Aghios Ioannis Pródromos (62), vemos la negativa del pintor a dibujar los elementos del rostro como la nariz, el ojo y la ceja, con la deformación que sería apropiada para un ángulo como el de tres cuartos.

## 1.11 LAS MANOS.

La pintura bizantina utiliza varios tipos de manos para representar los diferentes gestos<sup>319</sup>. Lo mismo ocurre en la pintura románica.

En el tratamiento de determinados gestos, podemos distinguir unos modelos que se repiten a menudo. En la pintura bizantina y la románica los gestos, la mayoría de las veces, aparecen de manera esquematizada.

### 1.11.1 Tipos de gestos.

#### 1.11.1.1 Manos en gesto de “oración”.

En **ambas tradiciones** pictóricas las manos se representan de modo esquematizado en gesto de “**oración**”. Muchas veces tenemos la impresión de que el gesto no es natural o que es muy rígido. Esta impresión depende mucho del **ángulo** que se forma entre la mano y el antebrazo: cuanto más abierto es el ángulo (obtusos), más natural parece que sale la mano, ya que en realidad, es necesario este ángulo grande para que la mano gire. En esta postura, las manos, la mayoría de las veces, parecen como pegadas al antebrazo de un modo no natural. A veces vemos la frente de la palma y el perfil de la mano (esquematación cubista). Este tratamiento acentúa la impresión de lo **bidimensional**.

En la pintura **bizantina**, a veces, las manos parecen demasiado rígidas en su gesto. Un ejemplo vemos en la foto 5, de la Episkopí de Santorini. La **palma** parece rota, y ésta impresión se produce por el modo en que la mano **sale** del antebrazo: **el ángulo** no es un ángulo natural.

Unos casos parecidos vemos en Agía Agapi 21 y Agios Ceodoros 2. Pero en estos casos el **ángulo** entre la mano y el antebrazo es más **obtusos** y la postura parece un poco más natural.

Vemos ambas manos en gesto de oración en la figura de Agía Sofía de Citera 22. El ángulo es **agudo** y la mano está en posición **frontal** y parece **pegada al antebrazo**. Otros ejemplos parecidos son las manos de la Panagía de Agios Ieróceos de Mégara 69, que no parecen muy naturales.

En la pintura **románica** tenemos más casos donde el gesto este no parece tan natural porque se utiliza más el ángulo agudo entre el antebrazo y la palma.

En la pintura románica igualmente, hay ocasiones que tenemos la impresión de que el gesto es **más natural** como en apóstol Juan de Orcau 301, Virgen con Cáliz, San Pere de Burgal 239, Arcángel, Esterri d’Aneu 235, Santa Iglesia, San Quirze de Pedret 230 y Diácono de Esterri d’Aneu 234.

<sup>319</sup> “La largura de la mano (bizantina) con la palma extendida corresponde a 3-3½ cabezas”. (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἥθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, pág. 54.

Otras veces el gesto es **menos natural**, según cómo sale la mano del antebrazo (apóstol Juan, Argollel 290, Virgen con el Cáliz, Santa María de Taüll 260). La palma sale del antebrazo, de un **ángulo agudo** que no pega muy bien con el resto del antebrazo. Ver asimismo 287 (Decapitación de la Santa Margarita, Sescorts).

### 1.11.1.2 Manos en gesto de bendición.

En la pintura **bizantina**, hay casos donde **el pulgar se une con el anular y el meñique**<sup>320</sup>. El medio y el índice se dirigen hacia arriba (por ejemplo Agios Nikolas, Agía Sofia de Citera 29, Agios Ceodosios 31, Agios Elefcerios, mano de Cristo, Agios Nikólaos, Kasnitzi, Kastoriá 89, la mano del niño, Agios Stratigós, Mani 144 y la mano de Cristo en la foto de Agios Stratigós de Mani 145).

También existen casos que en el **pulgar se une con el anular** mientras el medio, el índice y el meñique se dirigen hacia arriba (Ángel, Kasnitzi de Kastoriá 82, la mano de Cristo bendiciendo, Sotiras Pantocrátoras, Corfú 135).

O existen casos, en que sólo **el índice y el meñique se dirigen hacia arriba** (como en Episcopi de Santorini, figura en la parte superior de la imagen 10, el santo a la derecha no identificado, Dormición de Kalambaka 56, Agios Dionisios Aeropagitis, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos 172).

En la pintura **románica** las manos en gesto de bendición tienen doblados el **anular y el meñique** que no se unen con el pulgar. Todos los otros dedos aparecen rectos, 263, 281, 283, 296.

A veces, el **anular y el meñique cruzan** los otros dedos. En los siguientes ejemplos los dedos son cortos y salen rectos desde su base: 248, 272, 277, 308. En 295 y 302 los dedos no son cortos y son horizontales.

Sólo pocas veces vemos un caso como el de Osormort 266, donde la figura izquierda de la Creación del Hombre tiene la mano en gesto de bendición doblando **sólo el anular**, de un modo que recuerda la pintura bizantina.

A veces, la **dirección** de la mano es interesante en la pintura románica. En 302 y 257 observamos la dirección horizontal de la mano. En 283 y 296 vemos como la mano se dirige de lado hacia arriba. En la pintura bizantina no vemos estos casos.

#### 1.11.1.2.1 Modo en que los dedos están doblados.

Vemos diferencias en el modo que los dedos se **doblan**. El modo en que los dedos se doblan da o no **naturalidad** al gesto.

<sup>320</sup> Según Fotios Kónodoglu “[...] no hay que juntar los tres dedos [...] sino solo el pulgar con el anular. Porque el dedo estirado que se llama índice, y el doblamiento del dedo medio, significan el IC, es decir Jesús Cristo. El dedo estirado es el I y el doblado es el C. Cuando el pulgar se une con el anular forman el X (XPICTOC). Y el meñique flexionado simboliza la letra C. Y toda la mano forma las palabras IC XC, es decir JESUS CRISTO”. (Kónodoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 404.

Los dedos en la pintura **bizantina**, a veces, se doblan **desde su nudo** mediano (Santorini, Episcopi 10, Agios Ceodosios, Agía Sofía de Citera 31, santo a la derecha no identificado, Dormición de Kalambaka 56).

Otras veces los dedos se doblan **desde su base**. En estos casos la mano parece más **rígida**. El tamaño de los dedos se hace más pequeño, para encontrarse con el pulgar. Sus líneas pueden tener forma **curvada** (Agios Nikólaos, Agía Sofía de Citera 29), o se dirigen totalmente **rectos** hacia el pulgar (foto 81).

En la pintura **románica** como hemos visto, la mayoría de las veces, los dedos se doblan **desde su base** y siguen **rectos y cortos** (272) o **no** cortos como en Cristo de Sorpe (302). Por eso la mayoría de las veces el gesto aparece **rígido**, no natural. Los dedos parecen como un **recorte de papel**. Tenemos la impresión de lo bidimensional.

En Dexteria Domini, Sant Climent de Taüll 254, los dedos se doblan de su nudo mediano. Este doblamiento de los dedos hace que la mano parezca más **natural**. Pero este tipo de trazado no lo vemos a menudo.

#### 1.11.1.2.2 El anverso o no de la mano.

A veces, la mano aparece con su **anverso**. El problema de estos gestos se soluciona a veces con más o menos éxito.

Por ejemplo en la pintura **bizantina**, en Agios Grigórios en Kimisis de Kalambaka 56 el dibujo es bastante **torpe** y **rígido**.

En Agios Azanasios, Geraki Evangelistria 59, o en Agios Ermólaos de Agios Stratigós de Mani 154, el dedo de la mano gira bidimensional, como si fuera **de papel**.

Hay también el caso donde se ve el anverso de la mano pero **girado hacia fuera**, como en el caso de Paleos ton Imerón en Agios Stéfanos de Kastoriá 140.

En la pintura **románica** asimismo se ve la palma o el anverso de la mano en el gesto de la bendición. El problema de estos gestos se soluciona unas veces con más **éxito** y otras **con menos**. Dos ejemplos vemos en la foto 266 (Osormort), y 276 (Fenollar) donde la mano aparece con su **anverso** en gesto de **bendición**.

#### 1.11.1.3 Manos que señalan.

En la pintura **románica** vemos el tipo de manos que tienen el índice recto, como si estuvieran **señalando** algo. Por ejemplo: San Juan de Baiasca 247, a la izquierda, tiene la mano levantada **señalando** con el índice. Algo parecido vemos en la foto 256 de Santa Maria de Taüll, apóstol de la izquierda.

#### 1.11.1.4 Manos que sujetan.

##### 1.11.1.4.1 Formación de la mano que está sujetando un objeto fino (cruz, lanza, papiro, jarra etc.).

Otro tipo de gesto que aparece a menudo es el tipo de las **manos que “sujetan”**.

Parece que el artista **bizantino** resuelve el problema de la mano en este gesto creando un **modelo que se adapta** a las variaciones del gesto y que lo repite la mayoría de las veces.

En Agía Agapi, Agía Sofía de Citera 21 Agios Mercurios, Cosmosotira de Ferres 47 y en las Amigas de la Panagía, Capilla de la Panagía 190, vemos un tipo de mano que existe más bien en las **dos dimensiones**. La cruz, las velas o la lanza<sup>321</sup> (que son objetos que aparecen muy a menudo) se relacionan con este tipo de mano, de una manera no tan natural. Surgen de ella como si fueran un **recorte de papel**. Aunque el tratamiento de la carne con sus gradaciones tonales puede anular esta impresión, 196, 197, 201.

Algunas veces, el **pulgar sobresale** demasiado fuera de los otros dedos, como en el caso de la Agía Agapi.

A veces los **dedos** empiezan de muy **abajo**, en el anverso de la mano (21). Otras veces los dedos empiezan de más **arriba** en el anverso de la mano (47). Esto da una impresión más **realista** al dibujo.

En la pintura **románica** vemos una variedad **más grande** de manos que sujetan. No hay modelos tan fijos.

La mano puede tener un aspecto **más natural** (308, figura izquierda).

O tiene un aspecto **menos natural** (227, 302). Esto depende mucho de la formación de los dedos y del grado de **esquematización**. Cuando la esquematización muchas veces es grande las manos se integran en formas simples que combinan lo **triangular** con lo **rectangular**. En 304, vemos la mano de la Virgen que está sujetando la rueca. La esquematización es acentuada y rígida. En la imagen 305 (San Andrés y San Pedro gobernando la Barca de la Iglesia) vemos las manos, como si fueran un **recorte de papel**. Ver asimismo 227 y 302. Aquí observamos que los dedos empiezan desde muy abajo.

Muchas veces el **pulgar no se ve** al contrario de lo que vemos en la pintura bizantina (227, 247).

<sup>321</sup>Según Fotios Kóndoglu, “[...] los correas de las sandalias, las varas, las lanzas, las cruces que están sujetando los santos, como las inscripciones de los donantes etc. se trazan por líneas finas para no estropear la frugalidad de la imagen”. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág.34.

#### 1.11.1.4.2 Manos sujetando libros.

En la pintura **bizantina** cuando la mano está **sujetando** un objeto (por ejemplo un libro) y se ven sólo los dedos, éstos son **uniformes** entre sí y del mismo tamaño. El **pulgar** aparece **grueso** y corto. Los dedos pueden estar **ajustados** a la línea del contorno del libro, algo que da la impresión de lo **bidimensional**. Un ejemplo vemos en Agios Azanasios que está sujetando el libro en la Evangelistria de Geraki 59.

En la pintura **románica**, los dedos a veces, tienen más **distancia** entre ellos y son paralelos entre sí. Tienen el **mismo tamaño** y el **pulgar** es **largo**. En la imagen 283 (Maiestas Domini, Mur), la mano que sujeta el libro, tiene dedos finos que se repiten de manera igual y tienen el mismo tamaño (ver asimismo Engolasters 312 y Taüll248). El pulgar sale **largo** (a diferencia de la pintura bizantina que en estos casos sale gordo).

En Mur, 281, las manos de los apóstoles están sujetando los libros de modo diferente. Tienen los dedos bastante abiertos y los sujetan de una manera bastante natural. La base del pulgar del apóstol a la izquierda está situada muy abajo.

#### 1.11.1.4.3 Manos sujetando recipientes.

A veces, las manos en la pintura **bizantina** están sujetando recipientes, como en el caso de Abraham de Patmos (Hospitalidad de Abraham, Capilla de la Panagía, Patmos 178). Vemos que la forma de la mano no sigue exactamente la forma del recipiente.

En los siguientes ejemplos de la pintura **románica**, este tipo de gesto aparece de manera **más natural**, ya que los dedos siguen de alguna manera la forma del recipiente: la mano de Cain, Pedret 233, Santa María de Taüll 257, Engolasters 312.

#### 1.11.1.4.4 Manos que están sujetando o tocando las cabezas de los personajes.

Las manos sujetan o tocan también, a veces, las cabezas de los personajes. El resultado puede caracterizarse por más o por menos naturalidad.

En la pintura **bizantina** la Dormición de la Panagía en Panagía Mavriotisa 212, el gesto está **esquemático** de un modo simple y las manos a veces son en proporción muy pequeñas.

En 103, (Natividad, Monasterio de Latomu), José tiene la cabeza apoyada en su mano, y el gesto de la mano parece muy **natural**.

La gran **esquematización** de las formas y muchas veces la integración en formas geométricas, caracteriza la pintura **románica**. Así que los gestos otra vez aparecen bastante rígidos. En la foto 281 de Mur, es interesante observar cómo la figura de José

(abajo a la izquierda) está sujetando de modo muy esquematizado la cabeza con su mano. Los dedos forman un ángulo con la palma: una forma triangular.

En Polinya, 288, las manos del personaje que está sujetando la cabeza, giran en ángulo recto. Es un gesto esquematizado. Ver asimismo 373.

Pero a pesar de la esquematización a veces observamos que un gesto puede aparecer muy **natural**.

En 255, a pesar de la esquematización (no sólo de las líneas del contorno, sino también del tratamiento de la carne a través de gradaciones tonales) Lázaro está sujetando la cabeza con su mano derecha, en un gesto muy **natural**. En esto siempre ayudan las formas más redondeadas.

En 287 (San Martí Sescorts) la mano que sujeta la cabeza de Santa Margarita, se caracteriza por sus formas y sus líneas curvas. No vemos el **pulgar** (a diferencia de la pintura bizantina). Lo mismo ocurre con la mano que sujeta la espada.

### 1.11.1.5 Las manos que están tocando los cuerpos.

A veces el modo que las manos tocan los cuerpos aumenta la **bidimensionalidad**.

En la pintura **bizantina** vemos que la Panagía a veces está sujetando a Cristo niño en su abrazo como si fuera un **recorte de papel**. Ejemplos vemos en 114, 184.

En otros casos, el gesto puede ser un poco más natural a pesar de la esquematización de las manos como en 94, 126 y 144.

En la pintura **románica** en Sescorts (Adán y Eva expulsados del Paraíso 284), observamos la mano que está sujetando a Adán como si él fuera un **recorte de papel**. Algo parecido vemos en 266 (Introducción en el Paraíso) Osormort. Los dedos ajustados al contorno crean la impresión de lo bidimensional.

### 1.11.2. Esquematización e integración en formas geométricas.

Hemos visto que muchas veces, las manos **bizantinas**, se representan **esquematizadas**, integradas en formas simples, **geométricas**. Pero haciendo la comparación, concluimos que las manos de la pintura bizantina se aproximan más a lo **natural**.

Por ejemplo en Dormición de Kalambaka 57, la mano de Agios Blasis se integra casi en una cuadrícula de ángulos rectos. Ver asimismo 179, 183.

Muchas veces se utilizan formas curvadas y en casos que la simplificación de la forma es grande como en 8, 212 y 140.

En los ejemplos siguientes no tenemos formas tan simples; las manos aparecen de forma menos simplificada y vemos una intención de representar el volumen: 173, 191 (mano de Cristo en gesto de bendición).

Muchas veces en la pintura bizantina aunque la forma de la mano no parece natural (por su esquematización), el gesto de las manos parece natural, 66, 94, 104, 105, 162,



173, 191. En 128 y 105 la mano gira y se adapta según el ángulo del codo. En 162 la mano sujeta la jarra del mismo modo.

En la pintura bizantina, vemos el gesto de escribir, Prótoros en la Caverna del Apocalipsis (171b). Otro ejemplo es Evangelista Ioannis, 210 en Panagía Mavriotisa de Kastoriá. En este caso diríamos asimismo que el trazado de la mano no parece natural, pero el gesto sí.

En general vemos que la mano **románica** aparece **esquematizada** en formas **geométricas** en más casos, ya sean más cuadrados como en los Ancianos del Apocalipsis de Fenollar 273, 291, la mano de la Virgen que esta guardando el hilo en 304 o triangulares en Marcevol 272, y en Cristo de Clusa 277.

A veces las formas son más **redondas** como en Santa María de Taüll (257), la forma de las manos de la Virgen que abrazan al niño termina en un triángulo curvado. Ver asimismo 323, 341. Aquí, hasta los nudos en la base de los dedos se esquematizan de forma muy simple: se convierten en una línea simple.

En la Virgen con el Cáliz de Ginestarte de Cardós 297, () toda la mano se integra en formas ortogonales, pero las líneas no son rígidas. Se **ondulan** con gracia y el resultado es elegante.

Los **volúmenes** en la **palma** aparecen esquematizados en **formas cerradas** (ver asimismo 230). Otro ejemplo vemos en Sorpe, 302, (mano del Cristo que bendice). Las líneas tocan el contorno exterior aumentando así la bidimensionalidad.

El tratamiento en las palmas llega a esquematizaciones que no vemos en la pintura bizantina, que se caracterizan por una tendencia **ornamental** (302, 346, 365).

En la pintura románica hay también casos que las manos aparecen de forma más **libre**, no integradas en formas geométricas como en 236.

Es muy común que aparezca una forma **triangular** en el medio de la palma (286).

En la pintura románica muchas veces el **gesto** parece **rígido** por la gran esquematización de las formas. Hemos visto los ejemplos de las fotos 291, 304, 305.

En 230 los dedos tienen igual tamaño. La mano y el gesto están esquematizados. Pero en 358, 359, las líneas fluyentes y curvadas contribuyen a dar la impresión del gesto natural en la mano.

### 1.11.3 Deformaciones.

En general intentar la integración en formas geométricas puede crear **deformaciones**, y así alejarse de la realidad. Esto lo vemos más en la pintura **románica**. Pero en **ambas** culturas pictóricas vemos que esto sucede sobre todo en gestos que se han cristalizado en formas determinadas, como por ejemplo el gesto de bendición en las fotos 29 y 179 (ángel).

A veces vemos que las **deformaciones** de las manos en la pintura **bizantina** se hacen por razones **funcionales** y siempre se hacen hasta un punto. Frente a la importancia del gesto, algunas veces, se permite la deformación del cuerpo, como es el alargamiento del brazo etc.

Puede **desproporcionarse** como en la foto 10 (Anastasis, Episcopi de Santorini) donde el tamaño de la mano se hace más grande para acentuar un gesto.

En Kasnitzi, las manos de Agios Minas 87, desde el codo hasta la muñeca son muy largas. Este tipo de deformación, del alargamiento del antebrazo la vemos también en Agios Nikólaos Kasnitzi 88 (Kastoriá), en la figura izquierda. Aquí, nos da la impresión que la mano se alargó para llegar a tocar el rostro que está llorando. La otra mano, larga también, baja y en su parte inferior toma una forma extraña, curvada.

Un caso parecido vemos en 129 en la mano de Agios Georgios que está sujetando la lanza. La mano del santo, está asimismo curvada de manera exagerada (ver también 128).

En la mano del ángel en la foto 82 (Kasnitzi), vemos un intento de **adaptar** la forma de la mano para que el gesto parezca más natural.

A veces los dedos empiezan desde más abajo, desde un punto donde tenemos la impresión que debería estar la palma. Un ejemplo vemos en Agii Anárgiri 126 (figura de la derecha). Quizás por ese tratamiento la mano podría considerarse que se dobla al espacio.

En la Capilla de la Panagía, Patmos, la mano del niño Jesús 184, que está bendiciendo, nos enseña la palma y sale de un ángulo muy extraño de su vestidura. Es interesante cómo el pintor ha usado **ahorrand** su lenguaje pictórico: lo que se ve aquí es exactamente lo que es necesario, es decir la mano (grande para dar énfasis) bendiciendo. Ni le interesa de dónde ni cómo sale esta mano. Hemos visto que en general el pintor bizantino procura quedarse cerca de la **realidad**, es decir no le gusta traicionar la fisiología del cuerpo humano. Pero en este caso vemos cómo frente a su intención de transmitir más claramente su mensaje, se toma la libertad de alejarse de ella.

En la pintura **románica** observamos **deformaciones** en la representación de las manos que muchas veces no tienen ninguna relación con la forma orgánica de la mano. Es como que si las formas obedecieran más a una **geometría** del dibujo que a la anatomía del cuerpo y esta geometría a veces toca lo **ornamental**.

Vemos los siguientes ejemplos:

En Estahón 291 (Arcángel Miguel), se ve el anverso de la mano que está sujetando la cruz. Es interesante ver como el meñique sale en forma de **anzuelo**. El tratamiento con formas oscuras, largas, triangulares, produce la impresión de que el resto de los dedos parecen como si girasen **al revés**, hacia el otro lado (ver asimismo manos que tocan los instrumentos en 227). En 348 es interesante observar los dedos doblados y la mano que está sujetando el libro. Tiene un índice muy largo.

En 346, 348, la forma de la mano parece que se adapta a la forma geométrica.

En la foto 233 de San Quirze de Pedret, la mano del personaje que lleva la planta, es muy recto queriendo enfatizar el acto de la ofrenda. En la foto 302, el tamaño grande de Cristo está **enfatisando el gesto**.

En 318 y 376 vemos dos ejemplos que tienen que ver con el tamaño. En 318 vemos el énfasis en la mano total izquierda de San Joaquín. Es muy grande, larga y tiene una forma extraña curvada. En la foto 376 el gran tamaño se percibe como una **deformación**.

Vemos otros ejemplos donde la gran **esquemmatización** produce formas extrañas, casi **deformadas**. En 262 la deformación es absoluta. Las formas recuerdan cartoon (dibujo animado). Ver también 318 (mano de Joaquín que toca la cabeza) y 341.

En Estaon 293, el brazo de Cristo está **deformado**, formando en su interior los músculos y en el codo un ángulo extraño. Este tratamiento, sin embargo, parece que

resuelve problemas de colocación de la mano en el conjunto del dibujo de la figura. El antebrazo es demasiado largo.

Es interesante cómo la mano en la foto 315 se representa muy corto.

Como en la pintura bizantina vemos en la pintura románica, el siguiente caso: En San Pere de Burgal, 240, la mano de la figura del apóstol a la izquierda, sale directamente de la vestidura de manera muy extraña. Como si estuviese **cortado** y colocado allí por el pintor. Ésta es (como hemos visto asimismo en la pintura bizantina), una solución muy original del problema del trazado de este tipo de manos. Estos ejemplos nos muestran que hay una gran **relación** entre las dos tradiciones pictóricas.

#### 1.11.4 Elegancia.

A pesar de los modelos que se utilizan y las esquematizaciones que se hacen, vemos como los pintores encuentran siempre el modo para añadir su propio toque personal a la pintura y así crear el aspecto original de cada pintura.

Este hecho lo hemos visto en las pinturas **bizantinas** de Agía Sofía en Citera. En ellas, unas líneas que se curvan ligeramente en el trazado de los dedos, dan al dibujo una **elegancia** especial (Agía Agapi de Agía Sofía, Citera 21). En los ejemplos observamos que, un pequeño detalle, una variación del movimiento de la figura, puede producir la impresión de elegancia. Elegancia adquiere la mano asimismo, según el modo que terminan los dedos, si sus extremos son finos o no.

En Agios Minás, Kasnitzi 87, las manos giran ligeramente hacia fuera formando un ángulo obtuso con el antebrazo. Las líneas del contorno exterior están formando ondulaciones y producen así líneas que se curvan ligeramente en el trazado de los dedos; el dibujo adquiere elegancia.

Otro caso de tratamiento elegante vemos en la mano del ángel derecho en la foto 78 (La Hospitalidad de Abraham, Capilla de la Panagía, Patmos). Sus dedos terminan con una ondulación ligera, llena de gracia.

Ejemplos de la **pintura románica** vemos en las siguientes fotos:

En Esterri d'Aneu 235, los dedos son largos y se hacen más finos en sus extremos. Tienen una tendencia a girarse ligeramente, y así adquieren **elegancia**. En Boi 263, en las manos de San Esteban las líneas son simples y los dedos rectos, girándose ligeramente en sus extremos con elegancia. Las manos de San Pedro en 296 tienen los dedos trazados por líneas ligeramente onduladas. Tenemos la impresión de **elegancia**. Los dedos largos pueden parecer más elegantes que los cortos.

#### 1.11.5 Formación de la mano.

##### 1.11.5.1 Dedos.

Algo que podemos observar en el trazado de las manos de la pintura **bizantina**, es que los cuatro dedos se presentan bastante **iguales** de tamaño: el meñique es largo, tiene poca diferencia de tamaño con los otros (6, 76, 103, 104).

Lo mismo ocurre en la pintura **románica** también (242, 358, 230).

### 1.11.5.2 Pulgar.

El pulgar se representa **largo y fino** como el resto de los dedos, 114. Pero a veces en la pintura **bizantina** el pulgar se representa bastante **grueso y largo** frente al resto de los dedos. Por ejemplo en Agios Azanasios de Evangelistria de Geraki 59, el pulgar de la mano que sujeta el libro es grueso.

Cuando el pulgar que sobresale no es tan grueso, parece más natural. Ejemplos vemos en Dionisios Areopagitis de Monasterio de San Juan Evangelista, 170. Ver asimismo Profeta Ilias, Kasnitzi 80 y Agios Sotiras, Mégara 161 (Última Cena, figura a la izquierda).

En la pintura **románica** un pulgar aunque puede ser muy **largo** pero no grueso vemos en la foto 233 de San Quirze de Pedret, Esterri d'Aneu 234 y 237, y 310 en el símbolo de Marcos de Engolasters.

### 1.11.5.3 Nudos.

En general, en la pintura **bizantina**, los nudos se marcan por el **tratamiento del color** de la carne (186) de forma más **realista**, cada uno por separado.

Fotios Kóndoglu dice que en la pintura bizantina,

*“Tienes que marcar los nudos o las articulaciones en los dedos de los ancianos de modo más abrupto que en los dedos de los jóvenes. Y en el caso de las mujeres santas tienen que estar muy ligeramente marcadas”<sup>322</sup>.*

Vemos que la mayoría de las veces, los cuatro dedos se representan con un **dibujo simplificado**, de líneas simplemente curvadas. El volumen de los nudos no se forma por el contorno. Sólo algunas veces los nudos se marcan por el contorno, cuando éste intenta seguir un dibujo más detallado. De este modo aparecen los **nudos** de los dedos (95, 126, los nudos de la manos de Cristo en 173).

Sin embargo, muchas veces, el **pulgar** -solo- se representa con un contorno que forma los ángulos de sus nudos (68, 70, 140).

En la pintura **románica**, los nudos y las falanges de los dedos se insinúan de modo lineal a través de una o más **líneas**. Por ejemplo 302 de Sorpe (Maiestas Mariae), Apóstoles de Mur 281, en las manos de Lazaro 255, en la figura de Cristo de la imagen 248 (San Climent, Taüll), en Marcevol 272.

El caso de la mano en 254 es una excepción. Aquí vemos los nudos formados asimismo por el **contorno**.

<sup>322</sup> (Kóndoglu) Kónτογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág.28.

#### 1.11.5.4 Uñas.

Fotios Kóndoglu dice que en la pintura **bizantina** las uñas no hay que marcarlas “*con color más oscuro*”<sup>323</sup>, es decir que **no** estén muy **marcadas** (173,186).

En general, las uñas están **más marcadas** en la pintura **románica**, Mur, 281.

A veces vemos una insistencia en mostrar las uñas que conduce a **deformaciones** como en la Clusa, 277, en la mano de Cristo bendiciendo, en los dedos que se dirigen hacia arriba. Vemos la formación de las uñas, que no deberían aparecer, por su ángulo (aspecto “cubista” de la pintura románica). En 287, es interesante ver cómo se ven las uñas, aunque las manos están giradas enseñando las palmas. Ver asimismo 334.

#### 1.11.5.5 Palmas.

En la pintura **bizantina** la palma y toda la mano aparece en **proporciones** bastante **naturales** hacia lo grande, 87,179.

Pero a veces vemos unas palmas más **grandes** de lo debido, 171b.

Otras veces vemos más **pequeñas**. En la foto 69 el conjunto de la mano es pequeño.

Los volúmenes de la palma en la pintura bizantina están marcados por formas que siguen las formas **naturales** de la mano 179, 260. Una excepción vemos en 178.

En la pintura **románica** en general el conjunto de la mano puede aparecer muy grande. Y vemos palmas realmente **muy grandes**, 290, 299, 309 (figura derecha).

Los volúmenes de la palma pueden aparecer en **formas cerradas**, 277. En general las formas son más **esquematizadas**. Ejemplos vemos en 227, 234, 238, 297 (forma triangular, bidimensionalidad), 254.

A veces llegamos a esquematizaciones con tendencias **ornamentales**, que no vemos en la pintura bizantina, 146, 286, 302, 365.

#### 1.11.5.6 Muñecas.

En la pintura **bizantina**, las proporciones de las muñecas se mantienen siempre más cerca de las proporciones **naturales**.

Junto con manos en general grandes, en la pintura **románica** a veces vemos asimismo muñecas muy **anchas**. En Estahon, 291 (Arcángel Miguel) la muñeca aparece muy gruesa. En Osormort 266, las muñecas no están formadas y son anchas. En estos casos vemos que interesa el **flujo de la línea del contorno**, más que una representación realista. Ver asimismo 293, 376, 378.

---

<sup>323</sup> Kóndoglu opus cit. pág. 28.

### 1.11.5.7 Carne.

En la pintura **bizantina**, a pesar de la simplificación de las líneas del contorno exterior, muchas veces, el **tratamiento de la carne** a través de las **gradaciones tonales** y de los colores, intenta producir la impresión de **volumen**, que la línea está negándose. La idea dominante, en cuanto al espacio, en la pintura bizantina es la de lo bidimensional. No interesa representar el espacio en sus tres dimensiones. No nos referimos al mundo terrestre. Sin embargo por alguna razón, en la pintura bizantina vemos una **negación** a caer en la **bidimensionalidad** extrema.

Observemos la función de las **gradaciones tonales** en los siguientes ejemplos. En Agii Anárgiri 126, en las manos de los personajes, vemos una intención de representar la morfología de la mano (músculos y huesos) a través del tratamiento de la carne de una manera bastante lineal y esquematizada, pero que a pesar de estas características, respeta la formación anatómica del cuerpo e insinúa volúmenes.

En el Patriarca de Jerusalén de la Capilla de la Panagía 204, observamos que las líneas de la mano que está sujetando el libro son simples. Es a través del tratamiento de la carne, a través de graduaciones tonales, que se produce el volumen.

Interesante es el tratamiento en casos como en La Hospitalidad de Abraham 178, donde la palma del ángel de la derecha tiene un tratamiento de carne que la hace parecer hinchada. En la misma pintura, observemos el tratamiento de los otros personajes. En Abraham, en el tratamiento de la carne las graduaciones tonales no son tan suaves y los músculos están marcados más claramente, 104, 105, 178 (ángel derecho), 179, 191<sup>324</sup>.

Junto a estos ejemplos coexiste un tratamiento **lineal** donde determinadas líneas se acentúan, 29.

En la pintura **románica**, en el tratamiento de la carne vemos un intento de **esquematización**. No vemos **gradaciones tonales** que produzcan volumen. Las graduaciones tonales y las formas se separan de modo más abrupto. La forma queda más en las dos dimensiones y no vemos tanto volumen.

Ejemplos vemos en la Clusa 277, en Cristo que está en posición de bendición, el tratamiento de la palma, intenta producir **volumen**, de modo muy **esquematizado**.

En San Pere de Bural 238, aunque hay graduaciones tonales ligeras, unas fuertes líneas producen la impresión **lineal**. Impresión lineal tenemos asimismo en Estahón 291. Aquí, las líneas oscuras, parece que se trazan para ayudar a los volúmenes a girarse.

En Sescorts (284), en la mano de Adán que enseña la palma, vemos su formación, a través de **gradaciones tonales abruptas**. El volumen debajo del pulgar, se integra en una forma circular.

<sup>324</sup> Efcimios Tsigaridas observa que en figuras del Monasterio de Latomu, “[...] el volumen se representa con plasticidad. Esto se observa sobre todo en la comadrona (foto 94) y en Salome, mientras las figuras de ancianos (foto 102) como la de José y del viejo pastor aparecen delgadas. Porque los músculos de las manos y las espinillas están tratados de manera breve, sin esquematización, con pinceladas verdes anchas y abruptas que funcionan como contorno. Una tendencia parecida en la representación de las manos encontramos en figuras de Nerez y de Agios Nikólaos Kasnitzi de Kastoriá” (foto 76). (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.104.

En Sorpe, 302, *Maestas Mariae* en la palma de Cristo en gesto de bendición, vemos unas líneas curvas. Las que están debajo del meñique tienen la forma de dos olas. Es una simplificación interesante de los volúmenes de la palma que crea impresión **ornamental**.

#### 1.11.6 Contorno y volumen.

A veces la situación de los elementos de la figura en relación con el **contorno** crea impresiones que tienen que ver con el **volumen**.

Según su relación con el contorno, un elemento puede parecer que tiene más o menos volumen. Por ejemplo en *Agía Sofía*, *Citera*, *Agios Nikolas 29*, los volúmenes en el interior de la palma, se forman a través de líneas curvas, que están situadas **muy cerca del contorno** exterior, dando así una sensación de lo **bidimensional**: la forma parece que no tiene el espacio natural para girarse.

En *Agios Nikólaos de Kasnitzi 81*, observamos las líneas de los dos dedos del santo, que se unen con el pulgar para representar el gesto de la bendición. Aquellas salen **casi directamente del contorno** exterior. Así hacen parecer los dedos como si fuesen un **recorte de papel**, bidimensionales.

En *Agii Anárgiri 126*, los dedos de la virgen, están **ajustados** casi al **contorno** de la mano del Cristo, acentuando así la impresión de lo bidimensional.

En la pintura **románica** tenemos también ejemplos de como la relación con el contorno puede producir la impresión de lo bidimensional.

En *San Quirze de Pedret 230* las líneas de la palma están **cerca del contorno** exterior, dando la sensación de lo bidimensional. En *Sorpe 302*, las líneas de la palma de Cristo (las que se parecen a dos olas), están tocando del contorno exterior, produciendo así la impresión de lo bidimensional.

#### 1.11.7 Tamaño.

La mayoría de las veces, en la pintura **bizantina**, las **manos** se representan **largas con dedos largos**<sup>325</sup> (*Agii Anárgiri*, *Kastoriá 114*).

En cuanto el **tamaño**, en relación con el resto del cuerpo, en general **es grande** (*Agii Anárgiri 120*, *Agios Leon Papa de Roma 87*) o **natural**.

<sup>325</sup> “*El alargamiento de los miembros del cuerpo y especialmente del muslo caracteriza sobre todo los monumentos desde la mitad del siglo XII*”. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.104. Ver ejemplos de *Panagía Mavriotisa 224*, del Monasterio Latomu y de *Agii Anárgiri de Kastoriá*.



Hay algunos solamente casos solamente, en que las manos son relativamente **pequeñas** (Agía Sofía, Citera 25, Cristo de la Deisis: su mano pequeña en relación con el rostro).

En la pintura **románica** también, en general, las manos son **largas con dedos largos**, 234, 346, 324. Pero a veces, observamos casos, que no vemos en la pintura bizantina, donde el tamaño de las manos es tan **grande** hasta llegar a la **deformación**, 339, 376, 378.

A veces el tamaño se utiliza para **enfaticar gestos**, 302.

### 1.11.8 Énfasis.

A veces, el tamaño se utiliza para enfatizar gestos o movimientos de importancia. En la pintura **bizantina**, en Episopí, Santorini 10, la mano de Cristo que está sujetando la cruz, es demasiado grande. De este modo se acentúa el gesto: la mano está sujetando fuerte y firmemente el símbolo de la cristiandad.

En Agía Sofía, Citera 21, y Agía Agapi y Agía Elpis 22, la mano que está sujetando la cruz es relativamente muy pequeña frente a la mano que nos está mostrando la palma. El gesto de la última es más acentuado.

En Agios Sotiras, Mégara 159 (Traición) vemos un ejemplo claro de cómo el juego con el **tamaño** de las manos, pueda dar **énfasis** a la acción. La mano de la figura, que con su gesto muestra la negación de lo que le sucede, es relativamente muy grande frente a la otra mano de la misma figura.

Demasiado grande también es la mano en gesto de **bendición** del niño Jesús en la foto 184 de Patmos, Capilla de la Panagía. La mano ésta, se parece, por su tamaño y su tratamiento, a la mano de una **persona adulta**.

Veremos ahora ejemplos de la pintura **románica**.

En Mur 281, en el caso de la figura que está agarrada por el pelo, la mano izquierda se resiste fuertemente. Este es otro caso en que el **tamaño** se utiliza para dar **énfasis** al gesto.

En San Pere de Sorpe 302, la mano de Cristo en gesto de bendición es muy grande en relación del resto del cuerpo y sale de un antebrazo que es demasiado corto. Es evidente que su gran tamaño se utiliza para dar **énfasis** al gesto.

Asimismo el tamaño o el dibujo del **brazo** y el **antebrazo** pueden cambiar, si la meta es resaltar un gesto.

En Estaon, 293, la **desproporción** da énfasis al gesto.

En 304, es interesante como la forma angular de la mano que sujeta el hilo acompaña y está enfatizando las formas ortogonales que aparecen en la parte inferior de la vestidura de la Virgen.

### 1.11.9 Adaptación de la forma de la mano al resto del dibujo.

A veces es muy claro que la forma, más que deformada, se presenta **adaptada** al resto del dibujo.

Por ejemplo el dedo de la mano que sujeta la lanza del ángel en la foto 83. Pero en la pintura **bizantina**, la forma de la mano, esta bien **sintonizada** con el resto de los miembros del cuerpo de forma natural.

En la pintura **románica**, no sólo ocurre esto sino que aquí vemos a veces una **adaptación** de su forma casi total al entorno.

El pintor románico casi **deforma** la mano intentando integrarla en el conjunto como por ejemplo en el caso en la segunda figura a la derecha de la foto 240 (San Pere de Burgal), donde las líneas de las manos, para **adaptarse** al círculo, toman forma circular.

En 373 la mano de Adán que está tocando la cabeza, adapta su forma a la forma de la cabeza.

Un buen ejemplo de adaptación al **entorno** vemos en 253. La mano, esta girada así que quepa en el espacio del círculo donde está colocada la figura.

### 1.11.10 Imágenes.

#### Manos.

##### Pintura bizantina.

La pintura bizantina utiliza varios tipos de manos para representar los diferentes gestos. Lo mismo ocurre en la pintura románica.

En el tratamiento de determinados gestos, podemos distinguir unos modelos que se repiten a menudo. En la pintura bizantina y la románica los gestos, la mayoría de las veces, aparecen de manera esquematizada.

##### Tipos de gestos.

##### Manos en gesto de “oración”.

En **ambas tradiciones** pictóricas las manos se representan de modo esquematizado en gesto de “**oración**”. Muchas veces tenemos la impresión de que el gesto no es natural o que es muy rígido. Esta impresión depende mucho del **ángulo** que se forma entre la mano y el antebrazo: cuanto más abierto es el ángulo (obtuso), más natural parece que sale la mano, ya que en realidad, es necesario este ángulo grande para que la mano gire. En esta postura, las manos, la mayoría de las veces, parecen como pegadas al antebrazo de un modo no natural. A veces vemos la frente de la palma y el perfil de la mano (esquematación cubista). Este tratamiento acentúa la impresión de lo **bidimensional**.

En la pintura **bizantina** a veces las manos parecen demasiado rígidas en su gesto. Un ejemplo vemos en la foto 5, de la Episkopí de Santorini. La **palma** parece

##### Pintura románica.

##### Tipos de gestos.

##### Manos en gesto de “oración”.

En la pintura **románica** tenemos más casos donde el gesto este no parece tan natural porque se utiliza más el ángulo agudo entre el antebrazo y la palma.

En la pintura románica igualmente, hay ocasiones que tenemos la impresión de que el gesto es **más natural** como en apóstol Juan de Orcau 301, Virgen con Cáliz, San Pere de Burgal 239, Arcángel, Esterri d’Aneu 235, Santa Iglesia, San Quirze de Pedret 230 y Diácono de Esterri d’Aneu **234**.



234

rota, y ésta impresión se produce por el modo en que la mano **sale** del antebrazo: **el ángulo** no es un ángulo natural.

Unos casos parecidos vemos en Agía Agapi 21 y Agios Ceodoros 2. Pero en estos casos el **ángulo** entre la mano y el antebrazo es más **obtuso** y la postura parece un poco más natural.

Vemos ambas manos en gesto de oración en la figura de Agía Sofía de Citera 22.



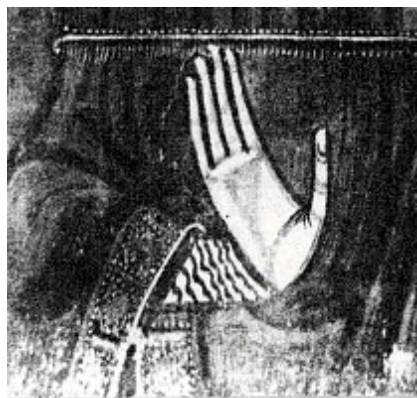
22

El ángulo es **agudo** y la mano está en posición **frontal** y parece **pegada al antebrazo**. Otros ejemplos parecidos son las manos de la Panagía de Agios Ieróceos de Mégara, 69, que no parecen muy naturales.

#### **Manos en gesto de bendición. Diferentes tipos de gesto.**

En la pintura **bizantina**, hay casos donde **el pulgar se une con el anular y el meñique**. El medio y el índice se dirigen hacia arriba (por ejemplo Agios Nikolas, Agía Sofía de Citera 29, Agios Ceodosios 31, mano de Cristo, Agios Nikólaos, Kasnitzi, Kastoriá 89, la mano del niño, Agios Stratigos, Mani 144 y la mano de Cristo en la foto de Agios Stratigós de Mani 145).

Otras veces el gesto es **menos natural**, según cómo sale la mano del antebrazo (apóstol Juan, Argollel 290, Virgen con el Cáliz, Santa María de Taüll 260).



260

La palma sale del antebrazo, de un **ángulo agudo** que no pega muy bien con el resto del antebrazo (ver también 287 Decapitación de la Santa Margarita, Sescorts).

#### **Manos en gesto de bendición. Diferentes tipos de gesto.**

En la pintura **románica** las manos en gesto de bendición tienen doblados el **anular y el meñique** que no se unen con el pulgar. Todos los otros dedos aparecen rectos, 263, 281, 283, 296.



29

También existen casos que en el **pulgar se une con el anular** mientras el medio, el índice y el meñique se dirigen hacia arriba (Ángel, Kasnitzi de Kastoriá 82, la mano de Cristo bendiciendo, Sotiras Pantocrátoras, Corfú 135).



82

O existen casos, en que sólo el **índice y el meñique se dirigen hacia arriba** (como en Episcopi de Santorini, figura en la parte superior de la imagen 10, el santo a la derecha no identificado, Dormición de Kalambaka 56, Agios Dionisios Aeropagitis, Monasterio de San Juan Evangelista de Patmos 172).



281

A veces, el **anular y el meñique cruzan** los otros dedos. En los siguientes ejemplos los dedos son cortos y salen rectos desde su base: 248, 272, 277, 308. En 295 y 302 los dedos no son cortos y son horizontales.



272

Sólo pocas veces vemos un caso como el de Osormort 266, donde la figura izquierda de la Creación del Hombre tiene la mano en gesto de bendición doblando **sólo el anular**, de un modo que recuerda la pintura bizantina.

A veces, la **dirección** de la mano es interesante en la pintura románica. En 272, 302 y 257 observamos la dirección horizontal de la mano. En 283 y 296 vemos como la mano se dirige de lado hacia arriba. En la pintura bizantina no vemos estos casos.





### Modo en que los dedos están doblados.

Vemos diferencias en el modo que los dedos se **doblan**. El modo en que los dedos se doblan da o no **naturalidad** al gesto.

Los dedos en la pintura **bizantina** otras veces se doblan **desde su nudo** mediano (Santorini, Episcopi, 10, Agios Ceodosios, Agía Sofía de Citera, 31, santo a la derecha no identificado, Dormición de Kalambaka, 56).

Otras veces los dedos se doblan **desde su base**. En estos casos la mano parece más **rígida**. El tamaño de los dedos se hace más pequeño, para encontrarse con el pulgar. Sus líneas pueden tener forma **curvada** (Agios Nikólaos, Agía Sofía de Citera, 29), o se dirigen totalmente **rectos** hacia el pulgar (foto 81).

### El anverso o no de la mano.

A veces, la mano aparece con su **anverso**. El problema de estos gestos se soluciona a veces con más o menos éxito.

Por ejemplo en la pintura **bizantina**, en Agios Grigórios en Kimisis de Kalabaca 56, el dibujo es bastante

### Modo en que los dedos están doblados.

En la pintura **románica** como hemos visto, la mayoría de las veces, los dedos se doblan **desde su base** y siguen **rectos y cortos** (272) o **no** cortos como en Cristo de Sorpe (302). Por eso la mayoría de las veces el gesto aparece **rígido**, no natural. Los dedos parecen como un **recorte de papel**. Tenemos la impresión de lo bidimensional.

En Dextera Domini, Sant Climent de Taüll 254, los dedos se doblan de su nudo mediano. Este doblamiento de los dedos hace que la mano parezca más **natural**. Pero este tipo de trazado no lo vemos a menudo.

### El anverso o no de la mano.

En la pintura **románica** asimismo se ve la palma o el anverso de la mano en el gesto de la bendición. El problema de estos gestos se soluciona unas veces con más **éxito** y otras **con menos**. Dos ejemplos vemos en la **foto 266** (Osormort), y 276 (Fenollar) donde la mano aparece con su **anverso** en gesto de **bendición**.

**torpe y rígido.**

En Agios Azanasios, Geraki Evangelistria 59, o en Agios Ermólaos de Agios Stratigos de Mani **154**, el dedo de la mano gira bidimensional, como si fuera **de papel**.



154

Hay también el caso donde se ve el anverso de la mano pero **girado hacia fuera**, como en el caso de Paleos ton Imerón en Agios Stéfanos de Kastoriá 140.

**Manos que señalan.**

Este tipo de gesto no lo vemos en la pintura bizantina.



266

**Manos que señalan.**

En la pintura **románica** vemos el tipo de manos que tienen el índice recto, como si estuvieran **señalando** algo. Por ejemplo: San Juan de Baiasca **247**, a la izquierda, tiene la mano levantada **señalando** con el índice. Algo parecido vemos en la foto 256 de Santa Maria de Taüll, apóstol de la izquierda.



247



**Manos que sujetan.**

Otro tipo de gesto que aparece a menudo es el tipo de las **manos que “sujetan”**.

**Formación de la mano que está sujetando un objeto fino (cruz, lanza, papiro, jarra etc.)**

Parece que el artista **bizantino** resuelve el problema de la mano en este gesto creando un **modelo que se adapta** a las variaciones del gesto y que lo repite la mayoría de las veces.

En Agía Agapi, Agía Sofía de Citera 21 Agios Mercurios, Cosmosotira de Ferres 47 y en las Amigas de la Panagía, Capilla de la Panagía 190, vemos un tipo de mano que existe más bien en las **dos dimensiones**. La cruz, las velas o la lanza (que son objetos que aparecen muy a menudo) se relacionan con este tipo de mano, de una manera no tan natural. Surgen de ella como si fueran un **recorte de papel**. Aunque el tratamiento de la carne con sus gradaciones tonales puede anular esta impresión, 196, 197, 201.

Algunas veces, el **pulgar sobresale** demasiado fuera de los otros dedos, como en el caso de la Agía Agapi.

A veces los **dedos** empiezan de muy **abajo**, en el anverso de la mano (21). Otras veces los dedos empiezan de más **arriba** en el anverso de la mano (47). Esto da una impresión más **realista** al dibujo.

**Manos que sujetan.**

En la pintura **románica** vemos una variedad **más grande** de manos que sujetan. No hay modelos tan fijos.

La mano puede tener un aspecto **más natural** (308, figura izquierda).

O tiene un aspecto **menos natural** (227, 302). Esto depende mucho de la formación de los dedos y del grado de **esquemmatización**. Cuando la esquematización muchas veces es grande las manos se integran en formas simples que combinan lo **triangular** con lo **rectangular**. En **304**, vemos la mano de la Virgen que está sujetando la rueca. La esquematización es acentuada y rígida.



304

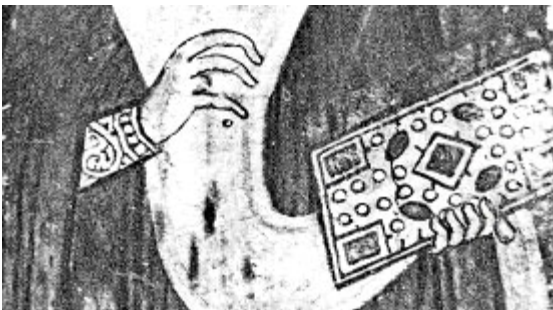
En la imagen **305** (San Andrés y San Pedro gobernando la Barca de la Iglesia) vemos las manos, como si fueran un **recorte de papel**. Ver asimismo 227 y 302. Aquí observamos que los dedos empiezan desde muy abajo.



47

### Manos sujetando libros.

En la pintura **bizantina** cuando la mano está **sujetando** un objeto (por ejemplo un libro) y se ven sólo los dedos, éstos son **uniformes** entre sí y del mismo tamaño. El **pulgar** aparece **grueso** y corto. Los dedos pueden estar **ajustados** a la línea del contorno del libro, algo que da la impresión de lo **bidimensional**. Un ejemplo vemos en Agios Azanasios que esta sujetando el libro de Evangelistria de Geraki **59**.



59



305

Muchas veces el **pulgar no se ve** al contrario de lo que vemos en la pintura bizantina (227, 247).

### Manos sujetando libros.

En la pintura **románica**, los dedos a veces, tienen más **distancia** entre ellos y son paralelos entre sí. Tienen el **mismo tamaño** y el **pulgar** es **largo**. En la imagen 283 (Maiestas Domini, Mur), la mano que sujeta el libro, tiene dedos finos que se repiten de manera igual y tienen el mismo tamaño (ver asimismo Engolasters 312, y Taüll 248).



283

El pulgar sale **largo** (a diferencia de la pintura bizantina que en estos casos sale gordo).

En Mur, 281, las manos de los apóstoles están sujetando los libros de modo diferente. Tienen los dedos bastante abiertos

### Manos sujetando recipientes.

A veces, las manos en la pintura **bizantina** están sujetando recipientes, como en el caso de Abraham de Patmos (Hospitalidad de Abraham, Capilla de la Panagía, Patmos **178**). Vemos que la forma de la mano **no sigue** exactamente la forma del recipiente.



178

### Manos que están sujetando o tocando las cabezas de los personajes.

Las manos sujetan o tocan también, a veces, las cabezas de los personajes. El resultado puede caracterizarse por más o por menos naturalidad.

En la pintura **bizantina** la Dormición de la Panagía en Panagía Mavriotisa 212, el gesto está **esquemático** de un modo simple y las manos a veces son en proporción muy pequeñas.

En 103, (Natividad, Monasterio de Latomu), José tiene la cabeza apoyada en su mano, y el gesto de la mano parece muy **natural**.

### Manos sujetando recipientes.

En los siguientes ejemplos de la pintura **románica**, este tipo de gesto aparece de manera **más natural**, ya que los dedos siguen de alguna manera la forma del recipiente: la mano de Cain, Pedret 233, Santa María de Taüll 257, Engolasters 312.



257

### Manos que están sujetando o tocando las cabezas de los personajes.

La gran **esquematización** de las formas y muchas veces la integración en formas geométricas, caracteriza la pintura **románica**. Así que los gestos otra vez aparecen bastante rígidos. En la foto 281 de Mur, es interesante observar cómo la figura de José (abajo a la izquierda) está sujetando de modo muy esquematizado la cabeza con su mano. Los dedos forman un ángulo con la palma: una forma triangular.

En Polinya, 288, las manos del personaje que está sujetando la cabeza, giran en ángulo recto. Es un gesto esquematizado. Ver asimismo 373.

Pero a pesar de la esquematización a

### Las manos que están tocando los cuerpos.

A veces el modo que las manos tocan los cuerpos aumenta la **bidimensionalidad**.

En la pintura **bizantina** vemos que la Panagía a veces está sujetando a Cristo niño en su abrazo como si fuera un **recorte de papel**. Ejemplos vemos en 114, 184.



184

veces observamos que un gesto puede aparecer muy **natural**.

En 255, a pesar de la esquematización (no sólo de las líneas del contorno, sino también del tratamiento de la carne a través de gradaciones tonales) Lázaro está sujetando la cabeza con su mano derecha, en un gesto muy **natural**. En esto siempre ayudan las formas más redondeadas.

En 287 (San Martí Sescorts) la mano que sujeta la cabeza de Santa Margarita, se caracteriza por sus formas y sus líneas curvas. No vemos el **pulgar** (a diferencia de la pintura bizantina). Lo mismo ocurre con la mano que sujeta la espada.

### Las manos que están tocando los cuerpos.

En la pintura **románica** en Sescorts (Adán y Eva expulsados del Paraíso **284**), observamos la mano que está sujetando a Adán como si él fuera un **recorte de papel**.



284

Algo parecido vemos en 266 (Introducción en el Paraíso) Osormort. Los dedos ajustados al contorno crean la impresión de lo bidimensional.



En otros casos, el gesto puede ser un poco más natural a pesar de la esquematización de las manos como en 94, 126 y 144.

### Esquematización e integración en formas geométricas.

Hemos visto que muchas veces, las manos **bizantinas**, se representan **esquematisadas**, integradas en formas simples, **geométricas**. Pero haciendo la comparación, concluimos que las manos de la pintura bizantina se aproximan más a lo **natural**.

Por ejemplo en Dormición de Kalambaka 57, la mano de Agios Blasis se integra casi en una cuadrícula de ángulos rectos. Ver asimismo 179, 183.



179

Muchas veces se utilizan formas curvadas y en casos que la simplificación de la forma es grande como en 8, 212 y 140.

En los ejemplos siguientes no tenemos formas tan simples; las manos aparecen de forma menos simplificada y vemos una intención de representar el volumen: 173, 191 (mano de Cristo en gesto de bendición).

Muchas veces en la pintura bizantina aunque la forma de la mano no

### Esquematización e integración en formas geométricas.

En general vemos que la mano **románica** aparece **esquematisada** en formas **geométricas** en más casos, ya sean más cuadrados como en los Ancianos del Apocalipsis de Fenollar 273, 291, la mano de la Virgen que esta guardando el hilo en 304 o triangulares en Marcevol 272, y en Cristo de Clusa 277.

A veces las formas son más **redondas** como en Santa María de Taüll (257), la forma de las manos de la Virgen que abrazan al niño termina en un triángulo curvado. Ver asimismo 323, 341. Aquí, hasta los nudos en la base de los dedos se esquematizan de forma muy simple: se convierten en una línea simple.

En la Virgen con el Cáliz de Ginestarr de Cardós 297, toda la mano se integra en formas ortogonales, pero las líneas no son rígidas. Se **ondulan** con gracia y el resultado es elegante.

Los **volúmenes** en la **palma** aparecen esquematizados en **formas cerradas** (230). Otro ejemplo vemos en Sorpe, 302, (mano del Cristo que bendice). Las líneas tocan el contorno exterior aumentando así la bidimensionalidad.

El tratamiento en las palmas llega a esquematizaciones, que no vemos en la pintura bizantina, que se caracterizan por una tendencia **ornamental** (302, 346, 365).

parece natural (por su esquematización), el gesto de las manos parece natural, 66, 94, 104, 105, 162, 173, 191. En 128 y 105 la mano gira y se adapta según el ángulo del codo. En 162 la mano sujeta la jarra del mismo modo.

En la pintura bizantina, vemos el gesto de escribir, Prótoros en la Caverna del Apocalipsis (171b). Otro ejemplo es Evangelista Ioannis, 210 en Panagía Mavriotisa de Kastoriá. En este caso diríamos asimismo que el trazado de la mano no parece natural, pero el gesto sí.



346

En la pintura románica hay también casos que las manos aparecen de forma más **libre**, no integradas en formas geométricas como en 236.

Es muy común que aparezca una forma **triangular** en el medio de la palma (286).

En la pintura románica muchas veces el **gesto** parece **rígido** por la gran esquematización de las formas. Hemos visto los ejemplos de las fotos 291, 304, 305.

En 230 los dedos tienen igual tamaño. La mano y el gesto están esquematizados. Pero en 358, 359, las líneas fluyentes y curvadas contribuyen a dar la impresión del gesto natural en la mano.

### Deformaciones

En general intentar la integración en formas geométricas puede crear **deformaciones**, y así alejarse de la realidad. Esto lo vemos más en la pintura **románica**. Pero en ambas culturas pictóricas vemos que esto sucede sobre todo en gestos que se han cristalizado en formas determinadas, como por ejemplo el gesto de bendición en las fotos 29 y 179 (ángel).

A veces vemos que las **deformaciones** de las manos en la pintura **bizantina** se hacen por razones **funcionales** y siempre se hacen hasta un

### Deformaciones

En la pintura **románica** observamos **deformaciones** en la representación de las manos que muchas veces no tienen ninguna relación con la forma orgánica de la mano. Es como que si las formas obedecieran más a una geometría del dibujo que a la anatomía del cuerpo y esta **geometría** a veces toca lo **ornamental**.

Vemos los siguientes ejemplos:

En Estahón **291** (Arcángel Miguel), se ve el anverso de la mano que está sujetando la cruz. Es interesante ver como el meñique sale en forma de **anzuelo**.

punto. Frente a la importancia del gesto, algunas veces, se permite la deformación del cuerpo, como es el alargamiento del brazo etc.

Puede desproporcionarse como en la foto 10 (Anástasis, Episcopi de Santorini) donde el tamaño de la mano se hace más grande para acentuar un gesto.

En Kasnitzi, las manos de Agios Minas 87, desde el codo hasta la muñeca son muy largas. Este tipo de deformación, del alargamiento del antebrazo la vemos también en Agios Nikólaos Kasnitzi, 88 (Kastoriá), en la figura izquierda. Aquí, nos da la impresión que la mano se alargó para llegar a tocar el rostro que está llorando. La otra mano, larga también, baja y en su parte inferior toma una forma extraña, curvada.

Un caso parecido vemos en 129 en la mano de Agios Georgios que está sujetando la lanza. La mano del santo, está asimismo curvada de manera exagerada (ver también 128).

En la mano del ángel en la foto 82 (Kasnitzi), vemos un intento de **adaptar** la forma de la mano para que el gesto parezca más natural.

A veces los **dedos** empiezan desde más abajo, desde un punto donde tenemos la impresión que debería estar la palma. Un ejemplo vemos en Agii Anárgiri 126 (figura de la derecha). Quizás por ese tratamiento la mano podría considerarse que se dobla al espacio.

En la Capilla de la Panagía, Patmos, la mano del niño Jesús 184, que está bendiciendo, nos enseña la palma y sale de un ángulo muy extraño de su vestidura. Es interesante cómo el pintor ha usado **ahorrandó** su lenguaje pictórico: lo que se ve aquí es exactamente lo que es necesario, es decir la mano (grande para



291

El tratamiento con formas oscuras, largas, triangulares, produce la impresión de que el resto de los dedos parecen como si girasen **al revés**, hacia el otro lado (ver asimismo manos que tocan los instrumentos en 227). En **348** es interesante observar los dedos doblados y la mano que está sujetando el libro. Tiene un índice muy largo.



348

En esta foto y en 346, la forma de la mano parece que se adapta a la forma geométrica.

En la foto 233 de San Quirze de Pedret, la mano del personaje que lleva la planta, es muy recto queriendo enfatizar el acto de la ofrenda. En la foto 302, el tamaño grande de Cristo está **enfatiizando el gesto**.

En 318 y 376 vemos dos ejemplos que tienen que ver con el tamaño. En 318



dar énfasis) bendiciendo. Ni le interesa de dónde ni cómo sale esta mano. Hemos visto que en general el pintor bizantino procura quedarse cerca de la **realidad**, es decir no le gusta traicionar la fisiología del cuerpo humano. Pero en este caso vemos cómo frente a su intención de transmitir más claramente su mensaje, se toma la libertad de alejarse de ella.

vemos el énfasis en la mano total izquierda de San Joaquín. Es muy grande, larga y tiene una forma extraña curvada. En la foto 376 el gran tamaño se percibe como una **deformación**.

Vemos otros ejemplos donde la gran **esquemmatización** produce formas extrañas, casi **deformadas**. En 262 la deformación es absoluta. Las formas recuerdan cartoon (dibujo animado). Ver también 318 (mano de Joaquín que toca la cabeza) y 341.

En Estaon **293**, el brazo de Cristo está **deformado**, formando en su interior los músculos y en el codo un ángulo extraño. Este tratamiento, sin embargo, parece que resuelve problemas de colocación de la mano en el conjunto del dibujo de la figura. El antebrazo es demasiado largo.



293

Es interesante cómo la mano en la foto 315 se representa muy corto.

Como en la pintura bizantina vemos en la pintura románica, el siguiente caso: En San Pere de Burgal, 240, la mano de la figura del apóstol a la izquierda, sale directamente de la vestidura de manera muy extraña. Como si estuviese **cortado** y colocado allí por el pintor. Ésta es (como hemos visto asimismo en la pintura bizantina), una solución muy original del problema del trazado de este tipo de manos. Estos ejemplos nos muestran que hay una gran **relación** entre las dos tradiciones

### Elegancia.

A pesar de los modelos que se utilizan y las esquematizaciones que se hacen, vemos como los pintores encuentran siempre el modo para añadir su propio toque personal a la pintura y así crear el aspecto original de cada pintura.

Este hecho lo hemos visto en las pinturas **bizantinas** de Agía Sofía en Citera. En ellas, unas líneas que se curvan ligeramente en el trazado de los dedos, dan al dibujo una **elegancia** especial (Agía Agapi de Agía Sofía, Citera **21**).



En los ejemplos observamos que, un pequeño detalle, una variación del movimiento de la figura, puede producir la impresión de elegancia. Elegancia adquiere la mano asimismo, según el modo que terminan los dedos, si sus extremos son finos o no.

En Agios Minás, Kasnitzi 87, las manos giran ligeramente hacia fuera formando un ángulo obtuso con el antebrazo. Las líneas del contorno exterior están formando ondulaciones y producen así líneas que se curvan ligeramente en el trazado de los dedos; el dibujo adquiere elegancia.

Otro caso de tratamiento elegante vemos en la mano del ángel derecho en la foto 78 (La Hospitalidad de Abraham, Capilla de la Panagía, Patmos). Sus dedos

pictóricas.

### Elegancia.

Ejemplos de la **pintura románica** vemos en las siguientes fotos:

En Esterri d'Aneu 235, los dedos son largos y se hacen más finos en sus extremos. Tienen una tendencia a girarse ligeramente, y así adquieren **elegancia**. En Boi 263, en las manos de San Esteban las líneas son simples y los dedos rectos, girándose ligeramente en sus extremos con elegancia. Las manos de San Pedro en 296 tienen los dedos trazados por líneas ligeramente onduladas. Tenemos la impresión de **elegancia**. Los dedos largos pueden parecer más elegantes que los cortos.

terminan con una ondulación ligera, llena de gracia.

### **Formación de la mano.**

#### **Dedos.**

Algo que podemos observar en el trazado de las manos de la pintura **bizantina**, es que los cuatro dedos se presentan bastante **iguales** de tamaño: el meñique es largo, tiene poca diferencia de tamaño con los otros (6, 76, 103, 104).

#### **Pulgar.**

El pulgar se representa **largo y fino** como el resto de los dedos, 114. Pero a veces en la pintura **bizantina** el pulgar se representa bastante **grueso y largo** frente al resto de los dedos. Por ejemplo en Agios Azanasios de Evangelistria de Geraki 59, el pulgar de la mano que sujeta el libro es grueso.

Cuando el pulgar que sobresale no es tan grueso, parece más natural. Ejemplos vemos en Dionisios Areopagitis de Monasterio de San Juan Evangelista, 170. Ver asimismo Profeta Ilias, Kasnitzi 80 y Agios Sotiras, Mégara 161 (Última Cena, figura a la izquierda).

#### **Nudos.**

En general, en la pintura **bizantina**, los nudos se marcan por el **tratamiento del color** de la carne (186) de forma más **realista**, cada uno por separado.

Fotios Kóndoglu dice que en la pintura bizantina,

### **Formación de la mano.**

#### **Dedos.**

Lo mismo ocurre en la pintura **románica** también (242, 358, 230).

#### **Pulgar.**

En la pintura **románica** un pulgar aunque puede ser muy **largo** pero no grueso vemos en la foto 233 de San Quirze de Pedret, Esterri d'Aneu 234, y 237, 310 y en el símbolo de Marcos de Engolasters.

#### **Nudos.**

En la pintura **románica**, los nudos y las falanges de los dedos se insinúan de modo lineal a través de una o más **líneas**. Por ejemplo las manos en la foto 302 de Sorpe (Maestas Mariae), Apóstoles de Mur 281, en las manos de Lazaro 255, en la figura de Cristo de la imagen 248 (San Climent, Taüll), en Marcevol 272.

*“Tienes que marcar los nudos o las articulaciones en los dedos de los ancianos de modo más abrupto que en los dedos de los jóvenes. Y en el caso de las mujeres santas tienen que estar muy ligeramente marcadas”.*

Vemos que la mayoría de las veces, los cuatro dedos se representan con un **dibujo simplificado**, de líneas simplemente curvadas. El volumen de los nudos no se forma por el contorno. Sólo algunas veces los nudos se marcan por el contorno, cuando éste intenta seguir un dibujo más detallado. De este modo aparecen los **nudos** de los dedos (95, 126, los nudos de la manos de Cristo en 173).

Sin embargo, muchas veces, el **pulgar** -solo- se representa con un contorno que forma los ángulos de sus nudos (68, 70, 140).

### Uñas.

Kóndoglu dice que en la pintura **bizantina** las uñas no hay que marcarlas “con color más oscuro”, es decir que **no** estén muy **marcadas** (173,186).

El caso de la mano en 254 es una excepción. Aquí vemos los nudos formados asimismo por el **contorno**.

### Uñas.

En general, las uñas están **más marcadas** en la pintura **románica**, Mur, 281.

A veces vemos una insistencia en mostrar las uñas que conduce a **deformaciones** como en la Clusa, 277, en la mano de Cristo bendiciendo, en los dedos que se dirigen hacia arriba. Vemos la formación de las uñas, que no deberían aparecer, por su ángulo (aspecto “cubista” de la pintura románica). En **287**, es interesante ver cómo se ven las uñas, aunque las manos están giradas enseñando las palmas. Ver asimismo 334.



### Palmas.

En la pintura **bizantina** la palma y toda la mano aparece en **proporciones** bastante **naturales** hacia lo grande, 87,179.

Pero a veces vemos unas palmas más **grandes** de lo debido, 171b.

Otras veces vemos más **pequeñas**. En la foto 69 el conjunto de la mano es pequeño.

Los volúmenes de la palma en la pintura bizantina están marcados por formas que siguen las formas **naturales** de la mano 179, 260. Una excepción vemos en 178.

### Muñecas.

En la pintura **bizantina**, las proporciones de las muñecas se mantienen siempre más cerca de las proporciones **naturales**.

### Palmas.

En la pintura **románica** en general el conjunto de la mano puede aparecer muy grande. Y vemos palmas realmente **muy grandes**, 290, 299, 309 (figura derecha).

Los volúmenes de la palma pueden aparecer en **formas cerradas**, 277. En general las formas son más **esquematisadas**. Ejemplos vemos en 227, 234, 238, 297 (forma triangular, bidimensionalidad), 254.

A veces llegamos a esquematizaciones con tendencias **ornamentales**, que no vemos en la pintura bizantina, 146, 286, 302, 365.

### Muñecas.

Junto con manos en general grandes, en la pintura **románica** a veces vemos asimismo muñecas muy **anchas**. En Estahon, 291 (Arcángel Miguel) la muñeca aparece muy gruesa. En Osormort 266, las muñecas no están formadas y son anchas. En estos casos vemos que interesa el **flujo de la línea del contorno**, más que una representación realista. Ver asimismo 293, 376, 378.

**Carne.**

En la pintura **bizantina**, a pesar de la simplificación de las líneas del contorno exterior, muchas veces, el **tratamiento de la carne** a través de las **gradaciones tonales** y de los colores, intenta producir la impresión de **volumen**, que la línea está negándose. La idea dominante, en cuanto al espacio, en la pintura bizantina es la de lo bidimensional. No interesa representar el espacio en sus tres dimensiones. No nos referimos al mundo terrestre. Sin embargo por alguna razón, en la pintura bizantina vemos una **negación** a caer en la **bidimensionalidad** extrema.

Observemos la función de las **gradaciones tonales** en los siguientes ejemplos. En Agii Anárgiri 126, en las manos de los personajes, vemos una intención de representar la morfología de la mano (músculos y huesos) a través del tratamiento de la carne de una manera bastante lineal y esquematizada, pero que a pesar de estas características, respeta la formación anatómica del cuerpo e insinúa volúmenes.

En el Patriarca de Jerusalén de la Capilla de la Panagía 204, observamos que las líneas de la mano que está sujetando el libro son simples. Es a través del tratamiento de la carne, a través de graduaciones tonales, que se produce el volumen.

Interesante es el tratamiento en casos como en La Hospitalidad de Abraham 178, donde la palma del ángel de la derecha tiene un tratamiento de carne que la hace parecer hinchada. En la misma pintura, observemos el tratamiento de los otros personajes. En Abraham, en el tratamiento de la carne las graduaciones tonales no son tan suaves y los músculos

**Carne.**

En la pintura **románica**, en el tratamiento de la carne vemos un intento de **esquemmatización**. No vemos **gradaciones tonales** que produzcan volumen. Las gradaciones tonales y las formas se separan de modo más abrupto. La forma queda más en las dos dimensiones y no vemos tanto volumen.

Ejemplos vemos en la Clusa 277, en Cristo que está en posición de bendición, el tratamiento de la palma, intenta producir **volumen**, de modo muy **esquemmatizado**.

En San Pere de Bursal 238, aunque hay gradaciones tonales ligeras, unas fuertes líneas producen la impresión **lineal**. Impresión lineal tenemos asimismo en Estahón 291. Aquí, las líneas oscuras, parece que se trazan para ayudar a los volúmenes a girarse.

En Sescorts (284), en la mano de Adán que enseña la palma, vemos su formación, a través de **gradaciones tonales abruptas**. El volumen debajo del pulgar, se integra en una forma circular.

En Sorpe, **302**, Maiestas Mariae en la palma de Cristo en gesto de bendición, vemos unas líneas curvas. Las que están debajo del meñique tienen la forma de dos olas. Es una simplificación interesante de los volúmenes de la palma que crea impresión **ornamental**.

están marcados más claramente, 104, 105, 178 (ángel derecho), 179, 191.

Junto a estos ejemplos coexiste un tratamiento **lineal** donde determinadas líneas se acentúan, 29.



302

### Contorno y volumen.

A veces la situación de los elementos de la figura en relación con el **contorno** crea impresiones que tienen que ver con el **volumen**.

Según su relación con el contorno, un elemento puede parecer que tiene más o menos volumen. Por ejemplo en Agía Sofía, Citera, Agios Nikolas 29, los volúmenes en el interior de la palma, se forman a través de líneas curvas, que están situadas **muy cerca del contorno** exterior, dando así una sensación de lo **bidimensional**: la forma parece que no tiene el espacio natural para girarse.

En Agios Nikólaos de Kasnitzi 81, observamos las líneas de los dos dedos del santo, que se unen con el pulgar para representar el gesto de la bendición. Aquellas salen **casi directamente del contorno** exterior. Así hacen parecer los dedos como si fuesen un **recorte de papel**, bidimensionales.

En Agii Anárgiri 126, los dedos de la virgen, están **ajustados** casi al **contorno** de la mano del Cristo, acentuando así la impresión de lo bidimensional.

### Contorno y volumen.

En la pintura **románica** tenemos también ejemplos de como la relación con el contorno puede producir la impresión de lo bidimensional.

En San Quirze de Pedret 230 las líneas de la palma están **cerca del contorno** exterior, dando la sensación de lo bidimensional. En Sorpe 302, las líneas de la palma de Cristo (las que se parecen a dos olas), están tocando del contorno exterior, produciendo así la impresión de lo bidimensional.



**Tamaño.**

La mayoría de las veces, en la pintura **bizantina**, las **manos** se representan **largas con dedos largos** (Agii Anárgiri, Kastoriá 114).

En cuanto el **tamaño** en relación con el resto del cuerpo, en general es **grande** (Agii Anárgiri 120, Agios Leon Papa de Roma 87) o **natural**.

Hay algunos solamente casos solamente, en que las manos son relativamente **pequeñas** (Agía Sofia, Citera 25, Cristo de la Deisis: su mano pequeña en relación con el rostro).

**Énfasis.**

A veces, el tamaño se utiliza para enfatizar gestos o movimientos de importancia.

En la pintura **bizantina** en Episopí de Santorini 10, la mano de Cristo que está sujetando la cruz, es demasiado grande. De este modo se acentúa el gesto: la mano está sujetando fuerte y firmemente el símbolo de la cristiandad.

En Agía Sofia, Citera 21, Agía Agapi y Agía Elpis 22, la mano que está sujetando la cruz es relativamente muy pequeña frente a la mano que nos está mostrando la palma. El gesto de la última es más acentuado.

En Agios Sotiras, Mégara 159 (Traición) vemos un ejemplo claro de cómo el juego con el **tamaño** de las manos, pueda dar **énfasis** a la acción. La mano de la figura, que con su gesto muestra la negación de lo que le sucede es relativamente muy grande frente a la otra mano de la misma figura.

Demasiado grande también es la mano en gesto de **bendición** del niño Jesús en la foto 184 de Patmos, Capilla de la

**Tamaño.**

En la pintura **románica** también, en general, las manos son **largas con dedos largos**, 234, 346, 324. Pero a veces, observamos casos, que no vemos en la pintura bizantina, donde el tamaño de las manos es tan grande hasta llegar a la deformación, 339, 376, 378.

A veces el tamaño se utiliza para **enfatizar gestos**, 302.

**Énfasis.**

Veremos ahora ejemplos de la pintura **románica**.

En Mur 281, en el caso de la figura que está agarrada por el pelo, la mano izquierda se resiste fuertemente. Este es otro caso en que el **tamaño** se utiliza para dar **énfasis** al gesto.

En San Pere de Sorpe 302 la mano de Cristo en gesto de bendición es muy grande en relación del resto del cuerpo y sale de un antebrazo que es **demasiado** corto. Es evidente que su gran tamaño se utiliza para dar **énfasis** al gesto.

Asimismo el tamaño o el dibujo del **brazo** y el **antebrazo** pueden cambiar, si la meta es resaltar un gesto.

En Estaon, 293, la **desproporción** da **énfasis** al gesto.

En 304, es interesante como la forma angular de la mano que sujeta el hilo acompaña y está enfatizando las formas ortogonales que aparecen en la parte inferior de la vestidura de la Virgen.

Panagía. La mano ésta, se parece, por su tamaño y su tratamiento, a la mano de una **persona adulta**.

### **Adaptación de la forma de la mano al resto del dibujo.**

A veces es muy claro que la forma, más que deformada, se presenta **adaptada** al resto del dibujo.

Por ejemplo el dedo de la mano que sujeta la lanza del ángel en la foto 83. Pero en la pintura **bizantina**, la forma de la mano, esta bien **sintonizada** con el resto de los miembros del cuerpo de forma natural.

### **Adaptación de la forma de la mano al resto del dibujo.**

En la pintura **románica**, no sólo ocurre esto sino que aquí vemos a veces una **adaptación** de su forma casi total al entorno.

El pintor románico casi **deforma** la mano intentando integrarla en el conjunto como por ejemplo en el caso en la segunda figura a la derecha de la foto **240** (San Pere de Burgal), donde las líneas de las manos, para **adaptarse** al círculo, toman forma circular.



240

En **373** la mano de Adán que está tocando la cabeza, adapta su forma a la forma de la cabeza.



373

Un buen ejemplo de adaptación al **entorno** vemos en 253. La mano, esta girada así que quepa en el espacio del círculo donde está colocada la figura.

## 1.12 PIES Y PIERNAS.

### 1.12.1 Forma general.

En la pintura **bizantina** el dibujo de los pies varía. Pero en general los pies son anchos<sup>326</sup> como en 114a y 114d y 211.

En la pintura **románica** los pies se representan grandes y anchos, 286, 323, 293, 268.

### 1.12.2 Pies calzados.

En la pintura **bizantina**, en los casos de pies calzados observamos un tipo de pie fino, a veces demasiado fino, como si no siguiesen la forma interior (arcángel Gabriel 206, ángel 221).

Las **sandalias** tienen diferentes formas 72, 178, 191, 209, 212<sup>327</sup>.

La **diferencia** que tienen los pies **calzados** de la pintura **románica** de los pies bizantinos se basa en unos pequeños detalles: la línea interior del contorno, la que llega del tobillo hasta el dedo grande, es **recta** (ver imagen 240). En la pintura bizantina sigue de manera natural la forma del hueso. Esta formación se explica si observamos los pies descalzos de la pintura románica.

En 291 los pies cubiertos no son tan finos. En la foto 317 la forma de los pies se deforma de modo que recuerda **cartoon**. Algo parecido vemos en los pies de la imagen 262, 281. En 262 y 318 los pies calzados son **muy finos** y parecen no pisar al suelo. Ver también 303 (figura de la izquierda).

Las **sandalias** en la pintura románica tienen diferentes formas, como las de Cristo de la foto 248.

### 1.12.3 Integración en formas geométricas.

La mayoría de las veces los pies **bizantinos** están esquematizados e integrados en **formas geométricas claras**.

<sup>326</sup> Fotios Kóndoglu dice “*Los pies de los ancianos tienen que ser más anchos para mostrar el viaje a pie y el cansancio*”. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασείς της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Β’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág.28.

<sup>327</sup> “*Las sandalias tienen que estar marcadas por una línea fina de color sienna, alrededor de los pies y los correas se trazan por una línea fina, para no estropear la simpleza y la claridad de la forma de los pies y no cambiar su carácter*”. Kóndoglu, opus cit. pág. 28. Más adelante dice: “[...] *los correas de las sandalias, [...] se trazan por líneas finas para no estropear la frugalidad de la imagen*”. Kóndoglu, opus cit. pág. 34.

Muy a menudo vemos la forma **cuadrada** de los pies que transmite fuerza. Ejemplos vemos en: los pies de los apóstoles en 169, 212, Cristo en 126a, 128, el pie del Evangelista Lucas en 209.

En el caso de la foto 211 la forma del pie es **redonda**.

Los pies **románicos** se integran, la mayoría de las veces, en formas **geométricas claras**.

En posición **frontal** el pie se integra en forma geométrica **triangular** (303, 256, 257).

#### 1.12.4 Pies en posición de tres cuartos.

En la pintura **bizantina** la forma **cuadrada** se ve mucho en el **talón** que sobresale ayudando a dar la impresión de posición de **tres cuartos**. Otra vez tenemos la impresión de una construcción fuerte. Como en el ejemplo del pie de Cristo en 126a.

En el caso del pie del ángel de la foto 72, el pie está formado por dos **triángulos** combinados en uno.

En la posición de **tres cuartos** de la pintura **románica**, la forma **cuadrada** en la cual se integran los dedos, es la más común (ver 281, figura a la derecha de la imagen, 293, 304, ángel, 339, 349, 360, 367, 372).

#### 1.12.5 Tratamiento de la carne.

En la pintura **bizantina** el tratamiento de la carne se hace a través de graduaciones tonales 178, 191. Vemos la intención de formar los huesos y los músculos.

Observamos que por lo general la **esquematización** en el tratamiento de la carne en la pintura bizantina no se hace de modo tan lineal sino que tenemos más **graduaciones tonales**. La impresión no se aleja tanto de la formación del pie real (178).

En la piernas desnudas de la foto 126a vemos los músculos y los huesos. Es una esquematización acentuada.

La pintura **románica**, a veces, se aleja de la formación del pie real a través de un **tratamiento excesivamente lineal** (374). Pero en general observamos que el grado de esquematización del tratamiento de la carne varía. Unas veces es más esquematizado y otras menos.

En 282 observamos una especie de esquematización a través de **líneas** claras y dos triángulos.

Observamos **formas** demarcadas de diferentes tonos (256, apóstoles 360).

En las piernas de las fotos 262, 281 (homicida), los músculos no están formados.

En 303, los músculos están formados de manera lineal.

La formación de la **uña**<sup>328</sup> puede ser marcada como en la foto 286.

En 248 (Cristo) vemos las **falanges**<sup>329</sup> de los dedos marcadas por líneas transversales.

Muchas veces observamos que el **tobillo** toma la forma de un círculo claro como en 286, 323, 360, 374.

La forma de los pies puede contribuir a la **expresividad**. En el caso del dibujo de los pies del niño en la foto 357, vemos que la expresividad de los pies contribuye a la acción. El modo en que los dedos giran expresa la agonía del niño.

### 1.12.6 Dedos.

En la pintura **bizantina** los dedos a veces son **cortos** y otras –la mayoría– son **largos** (89, 90, 211). A veces los dedos son **regordetes** y redondos como en 114a y 114d.

Muchas son las veces, que el **segundo** dedo es más largo que el primero, algo que nos recuerda la antigüedad clásica. Ejemplos vemos en 178, 114a, 114d, 126a (pies de Cristo), 169 y 211 donde el primer dedo es mucho más pequeño.

En la pintura **románica** los **dedos**, a veces, se representan muy **largos** como en 282 y 321.

En 256 vemos un ejemplo de pies con **características románicas** (que no se relacionan con la pintura bizantina): dos primeros dedos muy largos, triángulo agudo, contorno interior recto. Ver asimismo 321, 299, 301, 302 (Cristo), 303.

Es común que el **primer dedo** sobresalga demasiado de los otros (286, 299, 301, 303). Así se explica la formación triangular de los pies calzados. En 248 los dedos forman un triángulo tan agudo que no vemos en la pintura bizantina. Los dos primeros dedos son muy largos frente a los otros probablemente flexionados y muy pequeños.

Son pocas las veces que el dedo **segundo** se representa más **largo** que el primero como en el caso de 312 o el del apóstol a la izquierda de la imagen 281. En 323 los dos primeros dedos son iguales.

### 1.12.7 Puente del pie.

En la pintura **bizantina** el modo que se presenta muchas veces el puente del pie no es muy realista. En las fotos 212 y 209, **no** hay **puente**, el pie es plano.

<sup>328</sup> Fotios Kóndoglu dice que en la pintura bizantina las uñas no hay que marcarlas “*con color más oscuro*”, es decir que no estén muy marcadas. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Β’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 28.

<sup>329</sup> Fotios Kóndoglu dice “*Tienes que marcar los nudos o las articulaciones en los dedos de los ancianos de modo más abrupto que en los dedos de los jóvenes. Y en el caso de las mujeres santas tienen que estar muy ligeramente marcadas*”. Kóndoglu, opus cit. pág. 28.

En la pintura **románica** es muy común presentar el **punte** del pie **plano** como en Pedret 227 (Ancianos del Apocalipsis).

Asimismo, vemos a veces, el puente acentuado por la parte **interior y exterior** como en 262, 293, 318 (Sueño de San Joaquín), 317.

En 291 y 327 los puentes se forman **ligeramente**.

### 1.12.8 Piernas.

Cuando las piernas están dibujadas **desnudas** como en el caso de Cristo en la foto 126a, observamos que los músculos y los huesos están **esquemmatizados**.

Las piernas **cubiertas** siguen la forma natural 114e, 126a.

En la pintura **románica**, en cuanto a las **piernas cubiertas** vemos en las fotos 262 y 281(homicida) que los músculos **no** están **formados**.

Observando las piernas **desnudas**, vemos en la foto 303, que los músculos de los pies de Cristo están formados de manera **lineal**. Lo mismo vemos en las figuras de la foto 374 donde las formas son muy esquematizadas.

### 1.12.9 Confusión y deformación.

Hay casos en la pintura bizantina, en que el dibujo de los pies o las piernas nos producen una cierta **confusión**.

Recordemos el dibujo del arcángel Gabriel en la foto 125. Del pie derecho no estamos seguros si vemos la parte del talón o de los dedos

Un pie de parecida postura pero descalzo vemos en la foto 221. Asimismo, en esta foto no se sabe a cuál de las figuras pertenecen los pies.

En la foto 125, la formación de la **vestidura** no ayuda mucho a tener una idea clara de cómo son las **piernas**<sup>330</sup>. La parte de las rodillas, nos podría confundir y hacernos creer que la pierna que sale es la derecha y que la otra es la izquierda. Es más bien la formación de las nalgas que nos produce la imagen correcta.

También en la foto 114e (Vaioforos) el pie de Cristo que vemos de perfil, no corresponde exactamente a los ejes del resto de la pierna por debajo de la vestidura.

En la pintura **románica** como en la pintura bizantina observamos también que se produce a veces una cierta **confusión** en el espacio.

En el Apostolado de Sant Sadurn d'Osormort, 268, observamos que el pie del personaje que se supone que está detrás de los otros (el del medio) está en el mismo plano que los de los otros.

<sup>330</sup> Efcimios Tsigaridas, como anotado hablando sobre las manos en la nota 325, dice que "[...] *el alargamiento de los miembros del cuerpo y sobre todo del muslo, caracteriza sobre todo monumentos desde la mitad del siglo XII*". Dice asimismo que "[...] *en monumentos de finales del siglo XII, principios del XIII, se notan tendencias a exagerar en los volúmenes de los miembros como el brazo, la palma, y la planta del pie*". (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág.104.



En 318, los personajes en el sueño de San Joaquín a la derecha, tienen los pies de perfil aunque tendrían que estar en posición de tres cuartos por la postura del cuerpo.

### 1.12.10 Espacio y entorno.

Es interesante el intento que vemos en algunos casos de la pintura **bizantina**, de presentar los pies en el **espacio**, en **perspectiva**. Se presentan muy pequeños como en la foto 84 y en 220 en el ángel volando. Los diferentes planos en el espacio se presentan a través del tamaño.

Muchas veces los pies se presentan como si pisasen un **suelo inclinado** o como si fueran vistos desde arriba (128 y 201). En 206 y en 220 los pies tienen una formación fina y frágil. Parecen que no están formados para pisar suelo terrestre.

Un caso interesante por la buena **adaptación** de los pies a su **entorno** vemos en la foto 83a, donde los pies de la figura se adaptan en la forma del cojín.

En la pintura **románica**, como en la pintura bizantina, vemos que los diferentes planos en el **espacio** se presentan a veces a través del uso del **tamaño**. En la foto 272 de Marcevol, los pies son mucho más **pequeños** que las manos.

En la pintura románica vemos también los pies dibujados como si pisasen un suelo **inclinado** (240). Pero en este caso la inclinación parece más grande todavía. A eso, contribuye el hecho de que el ángulo entre los pies es más agudo (más de lo que ocurre en la imagen bizantina). Observamos que en la foto 291, donde el ángulo entre los pies es muy obtuso, el suelo no parece tan inclinado. En la foto 318, en el Sueño de San Joaquín, los pies calzados son finos y parecen no pisar al suelo. Por su postura parecen **suspendidos** en el aire. Ver asimismo la foto 303 (figura izquierda).

En otros casos el pie está **adaptándose al entorno**. En 360 el pie izquierdo de San Marcial está pisando un suelo blando siguiendo su forma.

### 1.12.11 Imágenes.

#### Pies y piernas.

##### Pintura bizantina.

##### Forma general.

En la pintura **bizantina** el dibujo de los pies varía. Pero en general los pies son anchos como en 114a y 114d y 211.

##### Pies calzados.

En la pintura **bizantina**, en los casos de pies calzados observamos un tipo de pie fino, a veces demasiado fino, como si no siguiesen la forma interior (arcángel Gabriel **206**, ángel 221).



Las **sandalias** tienen diferentes formas 72, 178, 191, 209, 212.

##### Pintura románica

##### Forma general.

En la pintura **románica** los pies se representan grandes y anchos, **286**, 323, 293, 268.



##### Pies calzados.

La **diferencia** que tienen los pies **calzados** de la pintura **románica** de los pies bizantinos se basa en unos pequeños detalles: la línea interior del contorno, la que llega del tobillo hasta el dedo grande, es **recta** (ver imagen **240**).



En la pintura bizantina sigue de manera natural la forma del hueso. Esta formación se explica si observamos los pies

### Integración en formas geométricas.

La mayoría de las veces los pies **bizantinos** están esquematizados e integrados en **formas geométricas claras**.

Muy a menudo vemos la forma **cuadrada** de los pies que transmite fuerza. Ejemplos vemos en: los pies de los apóstoles en 169, 212, Cristo en **126a**, 128, el pie del Evangelista Lucas en 209.



126a

En el caso de la foto 211 la forma del pie es **redonda**.

### Pies en posición de tres cuartos.

En la pintura **bizantina** la forma

descalzos de la pintura románica.

En 291 los pies cubiertos no son tan finos. En la foto 317 la forma de los pies se deforma de modo que recuerda **cartoon**. Algo parecido vemos en los pies de la imagen 262, 281. En 262 y **318** los pies calzados son **muy finos** y parecen no pisar al suelo. Ver también 303 (figura de la izquierda).



318

Las **sandalias** en la pintura románica tienen diferentes formas, como las de Cristo de la foto 248.

### Integración en formas geométricas.

Los pies **románicos** se integran, la mayoría de las veces, en formas **geométricas claras**.

En posición **frontal** el pie se integra en forma geométrica **triangular** (303, 256, 257).

### Pies en posición de tres cuartos.

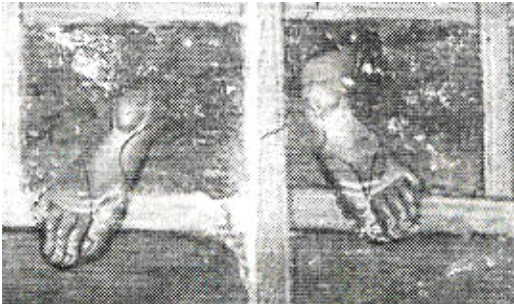
En la posición de **tres cuartos** de la

**cuadrada** se ve mucho en el **talón** que sobresale ayudando a dar la impresión de posición de **tres cuartos**. Otra vez tenemos la impresión de una construcción fuerte. Como en el ejemplo del pie de Cristo en 126a.

En el caso del pie del ángel de la foto 72, el pie está formado por dos **triángulos** combinados en uno.

### Tratamiento de la carne.

En la pintura **bizantina** el tratamiento de la carne se hace a través de graduaciones tonales **178**, 191. Vemos la intención de formar los huesos y los músculos.



178

Observamos que por lo general la **esquematización** en el tratamiento de la carne en la pintura bizantina no se hace de modo tan lineal sino que tenemos más **graduaciones tonales**. La impresión no se aleja tanto de la formación del pie real (178).

En la piernas desnudas de la foto 126a vemos los músculos y los huesos. Es una esquematización acentuada.

pintura **románica**, la forma **cuadrada** en la cual se integran los dedos, es la más común (ver 281, figura a la derecha de la imagen, 293, 304, ángel, 339, 349, 360, 367, 372).

### Tratamiento de la carne.

La pintura **románica**, a veces, se aleja de la formación del pie real a través de un **tratamiento excesivamente lineal** (374).



374

Pero en general observamos que el grado de esquematización del tratamiento de la carne varía. Unas veces es más esquematizado y otras menos.

En 282 observamos una especie de esquematización a través de **líneas** claras y dos triángulos.

Observamos **formas** demarcadas de diferentes tonos (256, apóstoles 360).

En las piernas de las fotos 262, 281 (homicida), los músculos no están formados.

En 303, los músculos están formados de manera lineal.

La formación de la **uña** puede ser marcada como en la foto 286.

### Dedos.

En la pintura **bizantina** los dedos a veces son **cortos** y otras –la mayoría– son **largos** (89, 90, 211). A veces los dedos son **regordetes** y redondos como en 114a y 114d.

Muchas son las veces, que el **segundo** dedo es más largo que el primero, algo que nos recuerda la antigüedad clásica. Ejemplos vemos en 178, 114a, 114d, 126a (pies de Cristo), 169 y 211 donde el primer dedo es mucho más pequeño.

En 248 (Cristo) vemos las **falanges** de los dedos marcadas por líneas transversales.

Muchas veces observamos que el **tobillo** toma la forma de un círculo claro como en 286, 323, 360, 374.

La forma de los pies puede contribuir a la **expresividad**. En el caso del dibujo de los pies del niño en la foto 357, vemos que la expresividad de los pies contribuye a la acción. El modo en que los dedos giran expresa la agonía del niño.

### Dedos.

En la pintura **románica** los **dedos**, a veces, se representan muy **largos** como en 282 y 321.

En 256 vemos un ejemplo de pies con **características románicas** (que no se relacionan con la pintura bizantina): dos primeros dedos muy largos, triángulo agudo, contorno interior recto. Ver asimismo 321, 299, 301, **302** (Cristo), 303.



302

Es común que el **primer dedo** sobresalga demasiado de los otros (286, 299, 301, 303). Así se explica la formación triangular de los pies calzados. En 248 los dedos forman un triángulo tan agudo que no vemos en la pintura bizantina. Los dos primeros dedos son muy largos frente a los otros probablemente flexionados y muy pequeños.

Son pocas las veces que el dedo **segundo** se representa más **largo** que el primero como en el caso de 312 o el del

### Puente del pie.

En la pintura **bizantina** el modo que se presenta muchas veces el puente del pie no es muy realista. En las fotos 212 y **209**, **no** hay **puente**, el pie es plano.



209

### Piernas.

Cuando las piernas están dibujadas **desnudas** como en el caso de Cristo en la foto 126a, observamos que los músculos y los huesos están **esquemmatizados**.

Las piernas **cubiertas** siguen la forma natural 114c, 126a.

apóstol a la izquierda de la imagen 281. En 323 los dos primeros dedos son iguales.

### Puente del pie.

En la pintura **románica** es muy común presentar el **puente** del pie **plano** como en Pedret 227 (Ancianos del Apocalipsis).

Asimismo vemos, a veces, el puente acentuado por la parte **interior y exterior** como en 262, 293, **318** (Sueño de San Joaquín), 317.



318

En 291 y 327 los puentes se forman **ligeramente**.

### Piernas.

En la pintura **románica**, en cuanto a las **piernas cubiertas** vemos en las fotos 262 y 281(homicida) que los músculos **no** están **formados**.

Observando las piernas **desnudas**, vemos en la foto 303, que los músculos de los pies de Cristo están formados de manera **lineal**. Lo mismo vemos en las figuras de la foto 374 donde las formas son muy esquematizadas.



**Confusión y deformación.**

Hay casos en la pintura bizantina, en que el dibujo de los pies o las piernas nos producen una cierta **confusión**.

Recordemos el dibujo del arcángel Gabriel en la foto 125. Del pie derecho no estamos seguros si vemos la parte del talón o de los dedos



125

Un pie de parecida postura pero descalzo vemos en la foto 221. Asimismo, en esta foto no se sabe a cuál de las figuras pertenecen los pies.

En la foto 125, la formación de la **vestidura** no ayuda mucho a tener una idea clara de cómo son las **piernas**. La parte de las rodillas, nos podría confundir y hacernos creer que la pierna que sale es la derecha y que la otra es la izquierda. Es más bien la formación de las nalgas que nos produce la imagen correcta.

También en la foto 114d (Vaioforos) el pie de Cristo que vemos de perfil, no corresponde exactamente a los ejes del resto de la pierna por debajo de la vestidura.

**Confusión y deformación.**

En la pintura **románica** como en la pintura bizantina observamos también que se produce a veces una cierta **confusión** en el espacio.

En el Apostolado de Sant Sadurní d'Osormort, 268, observamos que el pie del personaje que se supone que está detrás de los otros (el del medio) está en el mismo plano que los de los otros.



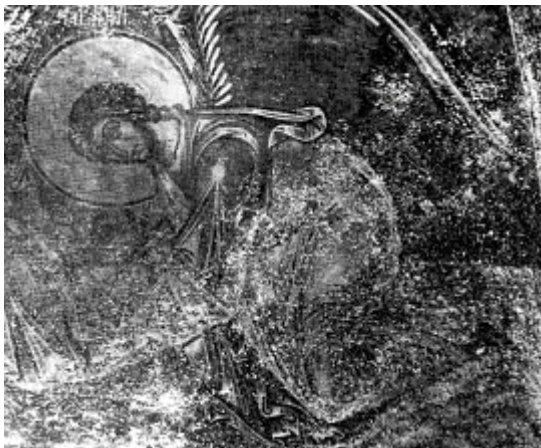
268

En 318, los personajes en el sueño de San Joaquín a la derecha, tienen los pies de perfil aunque tendrían que estar en posición de tres cuartos por la postura del cuerpo.



### Espacio y entorno.

Es interesante el intento que vemos en algunos casos de la pintura **bizantina**, de presentar los pies en el **espacio**, en **perspectiva**. Se presentan muy pequeños como en la foto **84** y en 220 en el ángel volando. Los diferentes planos en el espacio se presentan a través del tamaño.



84

Muchas veces los pies se presentan como si pisasen un **suelo inclinado** o como si fueran vistos desde arriba (128 y 201). En 206 y en 220 los pies tienen una formación fina y frágil. Parecen que no están formados para pisar suelo terrestre.

Un caso interesante por la buena **adaptación** de los pies a su **entorno** vemos en la foto 83a, donde los pies de la figura se adaptan en la forma del cojín.

### Espacio y entorno.

En la pintura **románica**, como en la pintura bizantina, vemos que los diferentes planos en el **espacio** se presentan a veces a través del uso del **tamaño**. En la foto **272** de Marcevol, los pies son mucho más **pequeños** que las manos.



272

En la pintura románica vemos también los pies dibujados como si pisasen un suelo **inclinado** (240). Pero en este caso la inclinación parece más grande todavía. A eso, contribuye el hecho de que el ángulo entre los pies es más agudo (más de lo que ocurre en la imagen bizantina). Observamos que en la foto 291, donde el ángulo entre los pies es muy obtuso, el suelo no parece tan inclinado. En la foto 318, en el Sueño de San Joaquín, los pies calzados son finos y parecen no pisar al suelo. Por su postura parecen **suspendidos** en el aire. Ver asimismo la foto 303 (figura izquierda).

En otros casos el pie está **adaptándose al entorno**. En 360 el pie izquierdo de San Marcial está pisando un suelo blando siguiendo su forma.

### 1.13 PLIEGUES, VESTIDURAS, CONJUNTO DE LA FIGURA.

En este trabajo no nos ocupamos del tipo de la vestidura sino del modo en que está trazada<sup>331</sup>, y siempre en relación con el cuerpo de la figura. No estamos haciendo un reconocimiento, ni un análisis simbólico de las vestiduras.

Para facilitar el análisis hemos separado las figuras en categorías según sus posiciones.

A través de este estudio, tendremos la oportunidad de examinar el conjunto de la figura que hasta ahora hemos observado y analizado en sus partes.

#### 1.13.1 Largura de las figuras.

En ambas tradiciones pictóricas, las **figuras** aparecen **alargadas** en la mayoría de las veces y por supuesto cuando se trata de personajes santos<sup>332</sup>.

<sup>331</sup> El vestido “[...] es la confirmación del status social [...] al mismo tiempo que otorga la dignidad discrimina”. Dice Sureda: “El gusto bizantino por el rito y el ceremonial se manifiesta en la figura de *Maiestas Domini*”. Los personajes divinos visten “manto y túnica larga o brial de mangas perdidas a la moda oriental; en todos los casos, la tela es abundante y holgada; es indumentaria de notable”. La aristocracia lleva telas bizantinas o árabes mientras que para la vestidura de los otros personajes la tela es ajustada, más corta y se supone que es diferente: lino, lana y algodón,. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, págs.176, 178.

La abundancia de los pliegues en las vestiduras de los bizantinos, se derive a sus costumbres de vestir. El estilo de vestir con ropa ancha provenía de la tradición antigua y de las modas que venían del Oriente. En la época de Manuel Comneno vemos que el modo de vestir de los bizantinos se influye por el modo de vestir de los francos que se vestían con ropa más estrecha. “El uso de la estrecha (vestidura) se importó en las tierras bizantinas por los francos [...]”. También, “[...] los vestidos blandos mientras se destinaban para los ricos y los señores, no era permitido llevarse por los pobres [...]”. (Kukulés) Κουκουλές, Φαίδων, «Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός», Τόμος Β', Π, Παπαζήση, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία), págs.50 y 10.

<sup>332</sup> Dionysius se refiere a una largura de cuerpo de “nueve cabezas”. Dionysius of Fournia, “The ‘Painters Manual’ of Dionysius of Fournia”, Paul Hetherington (traducción), The Sagittarius Press, London 1974, pág.62.

Pero en la pintura bizantina “Encontramos figuras estructuradas según 6 y 7, incluso 8 y 9 cabezas. Existen asimismo casos (sobre todo en la pintura del periodo de los Comnenos que es el periodo que estudiamos) donde se encuentran exageraciones en las medidas de la figura humana que se estructura incluso por 10 cabezas (ver imagen 114). Sin embargo, estos casos son raros, los bizantinos utilizaban la medida y trabajaban con 7 u 8 cabezas”. Cuando la figura mide 8 cabezas: “Los pies ocupan las cuatro [...]”. Mucho interés tiene la siguiente ilustración de Kordis (il.77) donde:

“La anchura del cuerpo (sin las manos) es casi ½ cabeza. La largura de la mano, junto con la palma extendida es 3-3½ cabezas. Estas proporciones por supuesto no son absolutas y se diferencian según las escuelas pictóricas y los pintores, hasta en el caso que pertenezcan a la misma corriente pictórica”. (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.54.

En la pintura **bizantina**, por ejemplo en la Natividad de Osios David, 94, el cuerpo de la figura sentada de la comadrona es muy largo y también su mano<sup>333</sup>.

En cuanto a las **piernas**, en pocos casos las piernas **bizantinas** aparecen tan largas como en la pintura románica (114a).

En la pintura **románica** vemos que las figuras en general son alargadas, 265, pero sobre todo es muy **marcada** la **largura** de las piernas (Vírgenes insensatas, San Quirze de Pedret, 232, 299, 301,348).

### 1.13.2 Figuras de pie en posición frontal y en posición de tres cuartos.

Una característica parecida entre la pintura bizantina y la románica es que en las figuras de posición **frontal**, la mayoría de las veces hay uno o más **partes** de la figura **giradas** hacia un lado<sup>334</sup>, aunque por supuesto hay ejemplos de personajes que están en posición totalmente frontal, como en la foto 22.



Il.77 Figura humana de 8 cabezas.

<sup>333</sup> Las figuras de la fase tardía de los Comnenos se caracterizan por su alargamiento. Ahora encontramos los casos de figuras que miden nueve cabezas, algo que no es tan común en el conjunto de la historia de la pintura bizantina. Concretamente, las figuras en Moni Latomu, tienen proporciones regulares con una tendencia hacia lo largo. “La relación entre la cabeza y el cuerpo es desde 1:7 hasta 1:8”. (Tsigaridas), Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 111.

<sup>334</sup> Georgios Kordis, hablando sobre el dibujo de la figura bizantina en cuanto a los iconos que representan una sola figura, dice: La figura “[...] se coloca así que tenga una relación dinámica con el espectador. Lo que interesa es que la figura se pueda descolocar de la superficie pictórica y referirse al espectador. Lo ideal es que la figura se mueva hacia la izquierda, así que la mirada [...] se dirige hacia la derecha. Esta posición es la mejor porque se da así la impresión al espectador que la mirada del santo representado se dirige hacia él y asimismo tiene la sensación de lo familiar” [(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το

Las figuras en posición frontal en ambas tradiciones pictóricas unas veces aparecen **más inmóviles y otras menos**. Esto depende más bien de si los miembros o los vestidos dan la impresión de movimiento. Aunque a veces, como hemos visto, solo una ligera inclinación de la cabeza es suficiente para romper la impresión de inmovilidad.

En la pintura **bizantina**, en la foto 114 de Agii Anárgiri de Kastoriá, la cabeza de la Virgen está **girada ligeramente** a la izquierda. Esto produce una impresión de **movimiento**. En 133 (Agii Anárgiri de Kastoriá), la cabeza de los santos Antonios y Efcimios, ligeramente girada hacia un lado, rompe la frontalidad rigurosa. Agios Kiprianos, 170, y Agios Dionisios Aeropagitis, 171, en la Moni de Ioannis Ceologos de Patmos, están en una postura frontal, pero tienen la cabeza y las manos giradas claramente a la izquierda. Ver asimismo la figura de la derecha en la imagen 191 (Encuentro de Cristo con Samaritis, Patmos Capilla de la Panagía)<sup>335</sup> donde partes del cuerpo están **girando ligeramente**. El resultado es un cuerpo menos rígido.

En la pintura bizantina observamos en muchos casos que las figuras de posición frontal se apoyan más en una de sus piernas creando el **contraposto**, 89a (figura derecha de Cristo con la Samaritana), 191 (Capilla de Panagía). En este caso la cabeza y el cuerpo se dirigen hacia direcciones contrarias. Esta es una postura que proviene de la tradición griega antigua.

---

ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, págs. 54,55.]. Es claro que la colocación y la postura de una figura depende asimismo de la composición total.

<sup>335</sup> Merece la pena comparar esta figura con la siguiente ilustración de Kordis.



Il.78 Figura en postura de “S”.

Aquí, Kordis representa un tipo de figura que los bizantinos prefieren. Es la postura de una S o S inversa y que se encuentra mucho en la tradición clásica y helenística. En esta postura la impresión es que la figura está en movimiento y al mismo tiempo que no. [(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág. 59]

En la pintura **románica** en la foto 232 de San Quirze de Pedret (Vírgenes insensatas), las piernas de las figuras están **giradas** hacia un lado mientras el cuerpo está en posición frontal bastante rígida.

La postura de **contraposto** no la vemos tan a menudo en la pintura románica. En ella, la mayoría de las veces, las figuras están pisando firmemente el suelo con los dos pies, a pesar del movimiento que tengan, a veces, otros elementos de la figura 291, 321 (movimiento de telas y manos). Un ejemplo de **contraposto** románico vemos en 299 (Pablo).

En la foto 299 (Apóstoles Juan y Pablo, Orcau) las dos figuras están en posición frontal pero hay partes del cuerpo que giran ligeramente (cuerpo menos rígido). Es una postura parecida a la de la imagen 191 donde vemos el **contraposto**.

### 1.13.3 Figuras en posición de tres cuartos y perfil.

En los casos de figuras en posición de tres cuartos, observamos asimismo características que ya hemos visto en las figuras de posición frontal. En la mayoría de las veces en **ambas tradiciones**, la románica y la bizantina, la figura en posición de tres cuartos no tiene todas las **partes del cuerpo** dirigiéndose hacia el mismo lado (114c). Así la figura parece menos estática. Pero son muchas las veces que vemos cuerpos más **rígidos** que otros.

En la pintura **bizantina**, en la foto 27, el gesto de la figura de la Panagía es **estático**. Ver asimismo lo estático en las figuras laterales de la parte superior de la foto 89a, aunque las líneas del trazado son más flexibles. Lo mismo en la foto 212. Esta postura la vemos muy claramente. En 169, la pierna de la primera figura es rígida.

Parece que la figura bizantina tiene más naturalidad en la postura de **contraposto** y girada más hacia el espectador, que en la posición de tres cuartos, cuando gira lejos del espectador.

Otras veces, los cuerpos se presentan con más **naturalidad** en el gesto o en la postura. Por supuesto, otras veces las mismas posturas de los personajes son más **inmóviles** (92a) y otras menos.

En la pintura **románica** asimismo tenemos estos cambios entre lo más **rígido** y lo más **fluido**, lo que se presenta con más **naturalidad**. Un caso así vemos en la foto 323. Aquí observamos la postura natural del cuerpo y la impresión de lo fluido en los pliegues. En la figura de 344 observamos un gesto muy natural. En 359, 360 observamos naturalidad en las posturas. Los pliegues siguen el movimiento natural. Fluyen.

En las figuras que se repiten en 349 el movimiento es estático. Asimismo en 352. Un gesto de ofrenda rígida vemos en la pintura **románica** de la foto 233.

### 1.13.4 Figuras de pie en posición frontal. Tratamiento de los pliegues.

En ambas tradiciones, como vemos, las **formas** de los pliegues de la vestidura están demarcadas **claramente**.

En la pintura **bizantina**, el tratamiento de las **formas** de los pliegues de la vestidura, tiene en general, carácter lineal. Este carácter lineal es más marcado, por supuesto en las pinturas de tendencia monástica. Pero, en otro grado, le observamos también en monumentos de tendencia clásica, como es Osios David.

En el tratamiento, vemos la mayoría de las veces, una combinación de líneas **rectas y curvas** (22). A veces domina la curva (145).

A veces vemos acentuadas las formas angulosas o **triangulares** (220) que normalmente se alternan con las curvas (Agios Georgios y Agios Dimitrios de Agii Anárgiri de Kastoriá 128).

A veces vemos formas **irregulares** aunque esto ocurre menos en la pintura bizantina (123,125).

El aspecto general, a veces, cuando se trata de representaciones de un **grupo de figuras**, crea la impresión de lo **uniforme** (22, 53, 88,133). La impresión ésta, cambia a causa de algún elemento de la figura que está variado, por ejemplo una mano de diferente gesto o una cabeza girada en otra dirección.

Al mismo tiempo, todo lo que hemos descrito antes está creando la impresión del **ritmo**. Las manos y el *ilitario* (papiro) en 133 de los santos Antonios Efcimios y Arsenios (Agii Anárgiri de Kastoriá), dan un ritmo que juega con el ritmo de las líneas perpendiculares que dominan en las figuras.

En muchos casos, en las figuras, tenemos la impresión de lo **perpendicular** (22), sobre todo cuando se trata del apostolado.

Pero hay casos en que esta sensación **se rompe** por lo diagonal o lo curvado. Vemos ejemplos en las fotos 81, 256.

En la pintura **románica** vemos asimismo una combinación de líneas **rectas y curvas** (apóstol abajo 248, 291).

A veces domina la curva (285). A veces vemos acentuadas las formas angulosas o **triangulares** que normalmente alternan con las curvas (301, 299, Virgen 304).

A veces vemos formas **irregulares** (308, 309,310, 339, 347). Esto, como hemos dicho, ocurre más en la pintura románica.

El aspecto general cuando se trata de representaciones de un **grupo de figuras**, crea la impresión de lo **uniforme**. Como en la pintura bizantina la impresión ésta, cambia a causa de algún elemento de la figura que está variado. Por ejemplo una mano de diferente gesto o una cabeza girada en otra dirección (248, 256).

La repetición está creando la impresión del **ritmo** (alternación de la mano que está bendiciendo en 281, 347). En Santa María de Taüll 256, en las figuras de los apóstoles, las variaciones son muy ligeras. Vemos lo mismo en la foto 352.

En la pintura románica en muchos casos, en las figuras, tenemos asimismo la impresión de lo **perpendicular**, sobre todo cuando se trata del apostolado (281). Pero hay casos que esta sensación **se rompe** por lo diagonal o lo curvado (256).

### 1.13.5 Figuras en posición de tres cuartos y perfil. Tratamiento de los pliegues.

Las formas en el interior de la vestidura unas veces aparecen en la pintura bizantina rígidas (220) y otras no (102).

En la foto 110, los pliegues son **inquietos** y libres y están creando formas dinámicas que muestran el movimiento (ver asimismo 125).

En 220, las formas son **esquemáticas** de modo más rígido pero tienen una **naturalidad** y libertad al mismo tiempo.

En la vestidura, unas veces dominan las formas **circulares** (151, figura izquierda 221, 224, ángel derecho 171a) y otras vemos una **combinación** de formas triangulares, circulares y cuadradas (88, 90, 212). O las formas aparecen trazadas de modo **muy libre** (110).

Vemos que la mayoría de las veces los pliegues están **insinuando** el **cuerpo** que está debajo (212). Pocas son las veces en que el cuerpo no aparece con una anatomía clara o realista (169, primer apóstol).

Algo que aparece a menudo en el cuerpo de la figura bizantina es el **muslo** y nalgas fuertes en **forma ancha** (125, 212, 171a, 221 figura izquierda).

Como ya hemos visto cuando aparecen muchas figuras juntas en serie, tenemos una repetición de formas y por eso la sensación de **ritmo**. La repetición puede aparecer con pequeñas variaciones (88, 169).

En muy pocos casos, podemos observar que la pintura bizantina **deforma** el cuerpo. La mayoría de las veces esto se hace por alguna razón concreta. Un ejemplo vemos en la foto 89a. La figura izquierda en la parte superior de la imagen tiene la pierna derecha más corta que la otra y el pie también. Es un intento de producir la impresión de la perspectiva.

Las formas en el interior de la vestidura **románica** aparecen también a veces **rígidas** (227) y otras no (323).

En el ejemplo **románico** de la foto 281 (homicida) las formas son **esquemáticas** y tienen una **naturalidad** y libertad al mismo tiempo.



Algo que vemos en la pintura románica y no lo vemos en la bizantina es una tendencia **ornamental** en el trazado de los pliegues. Ejemplos vemos en Isaías de la foto 238 donde las líneas de la vestidura están hechas por pequeños puntos (ver asimismo 262). Tendencia ornamental vemos en otros casos asimismo, como en 344 y en la figura que esta de frente en la foto 346.

Algunas veces vemos que dominan las formas **redondas**, 287 (homicida), 323, 327, 340<sup>a</sup> y otras veces las triangulares, 304 (ángel izquierdo).

Una **combinación** de formas triangulares y curvas vemos en las fotos 238, 344.

Las formas pueden asimismo ser muy **simples**, ya que los pliegues se hacen solo por líneas rectas, como en el caso del homicida en 281.

En la pintura románica, los pliegues no siguen muchas veces la **formación del cuerpo**. Tenemos muchos ejemplos donde el cuerpo se **deforma** a veces de manera muy grave, mucho más que en la pintura bizantina. En este caso parece que llegamos a la deformación no por razones funcionales sino más bien por razones de expresión. Tenemos los ejemplos siguientes:

En la foto 352 en el muslo de la primera figura observamos una cierta **deformación**. En la foto 262, no es sólo la vestidura que crea la impresión de deformaciones, sino que los mismos cuerpos aparecen deformados. En la foto 303 la manera en que sale el pie de la vestidura de la figura a la izquierda, da la impresión de deformación. En 317, vemos las caderas y los muslos de los personajes demasiado anchos. Deformación del cuerpo vemos asimismo en los ejemplos 315, 327, 329 (Cristo y Lázaro), 330 (homicida), 332, 341. En 333, las figuras parecen **caricaturas**.

En estos ejemplos, los cuerpos que se vislumbran debajo de las vestiduras parece que no siguen la anatomía del cuerpo humano. Los miembros parecen desconectados entre ellos y deformados.

Es interesante que en la pintura románica vemos también **muslo** y nalgas fuertes en **forma ancha** (nalgas del homicida 330).

Cuando aparecen muchas figuras juntas en serie, tenemos una repetición de formas y por eso la sensación de **ritmo**. La repetición puede aparecer con pequeñas variaciones (263, 341, 349).

### 1.13.6 Densidad de los pliegues.

Los pliegues de la vestidura, la mayoría de las veces, en la pintura **bizantina** aparecen **abundantes**<sup>336</sup> (114b, 125).

Las líneas de los pliegues en la pintura bizantina aparecen **agrupadas** (169). En general tenemos la impresión que hay una **sucesión de formas** llenas y vacías **equilibrada** (171, 212).

---

<sup>336</sup> Hemos dicho que la vestidura se refiere a un estatus social. Los pliegues abundantes ilustran la nobleza de las figuras.

Observamos a veces, una especie de *horror vacui* como en las fotos 27, 173. En la pintura bizantina este fenómeno lo vemos menos que en la pintura románica. Sin embargo se observa y merece la pena comparar estos ejemplos con otros, donde el equilibrio entre las formas llenas y vacías es bueno. El *horror vacui* lo encontramos en la pintura bizantina más bien en los casos donde tenemos vestiduras adornadas, por ejemplo 206.

En la pintura **románica** tenemos ejemplos **extremos**. Muchas veces la tela de las vestiduras parece poco abundante como en la foto 304 (ángel). Otras veces, muy abundante como en 293, 323, 344, 362. Observemos los pliegues de Lucas, 367<sup>337</sup>: las formas triangulares, de los extremos del manto en su parte inferior son muy juntas y tienen una tendencia **ornamental**. Todo el conjunto tiene un aire ornamental<sup>338</sup>.

En la pintura románica vemos las líneas de los pliegues también **agrupadas**, vemos ejemplos donde hay **buena sucesión** de formas llenas y vacías (291, 298, 358).

Algunas veces los **pliegues** son **pocos** y los agrupamientos aparecen de forma muy simple (321).

Pero otras veces el conjunto de líneas es **muy denso**. En 339 no vemos exactamente agrupamientos de líneas sino que todo el conjunto da la impresión de líneas muy juntas. Esto lo vemos en 366 (Tetrámorfos) y 367 también.

Con otras palabras, podríamos decir que en el tratamiento de los pliegues de la vestidura, en algunos casos, observamos una especie de *horror vacui* (ocurre más en la pintura románica). Hay un fervor por llenar la superficie con pliegues, que algunas veces tienen más bien carácter **ornamental**. Una “habladuría”, donde no podríamos decir que hay siempre sucesión equilibrada de formas vacías y llenas. Ejemplos vemos en muchos casos de figuras de frente o de tres cuartos que hemos visto hasta hora: 270, 337, 343, 347, 362 (ángel).

### 1.13.7 Movimiento.

La impresión del movimiento muchas veces se acentúa por el movimiento de la **vestidura**.

<sup>337</sup> Joan Sureda dice: “Los seres de Tetrámorfos son representantes singulares del modo bizantino de entender los drapeados [...]”. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág.180.

<sup>338</sup> Joan Sureda dice sobre las pinturas murales de San Isidoro de León: “[...] las bases formales son difícilmente asociables a figuras; más que sumarse se intersecan entre sí formando planos ficticiamente superpuestos. El dibujo ha quedado ahogado por la línea expresiva y el grafismo ornamental; los pliegues se multiplican, así como las tensiones lineales que determinan. A pesar de ello el ornamento no adquiere validez aislada [...]”. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, págs. 222-224.

En la pintura **bizantina**, son muchos los casos que las telas parecen **agitadas por el viento** 89a, 114b (la tela debajo de la mano izquierda). Vemos que los vestidos contribuyen mucho a la impresión del movimiento.

Pero hay también casos que la **tela cae pesada**, dando un toque de seriedad a la imagen. Como Agios Macarios de Jerusalén, Capilla de la Panagía 205, Patriarca de Jerusalén 204 y Joven Martir Anónimo 201.

En la pintura **románica**, un buen ejemplo sería el modo como se mueven las vestiduras en San Climent de Taüll (248). Observamos que su movimiento, se integra en formas demarcadas más bien por la idea de lo **ornamental** o por la idea de la integración del trazado en formas geométricas, que por la necesidad de la fisiología del cuerpo o por el movimiento del cuerpo. Incluso se pueden crear a veces **deformaciones** en el cuerpo.

Algo parecido vemos en la foto 263, en el modo que la vestidura de la figura queda **suspendida en el aire** o en 265.

En 291, la vestidura del arcángel San Miguel tiene más **naturalidad** en su movimiento (ver asimismo 318 y Sueño de Joaquín 327). Lo mismo observamos asimismo en las posturas de las figuras de la foto 359 (Boyerizo de la Anunciación de los Pastores, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León) y 358 (Matanza de los Inocentes)<sup>339</sup>.

En fin, es interesante observar la relación entre la **esquemmatización** y el **movimiento**. En casos, la esquematización es tan grande que cada intento de presentar movimiento tiene resultados muy ornamentales o estáticos. La gran **esquemmatización** crea una tendencia **ornamental** en el trazado de las figuras. Por ejemplo los pliegues en la parte inferior de las piernas que están volando en 256 (Santa Maria de Taüll). En esta foto, como en San Clemente (248), las vestiduras vuelan en sus extremos, donde están los pies, pero aquí de un modo rígido, esquematizado y no tan elegante. Ejemplos de este tipo vemos más en la pintura **románica**.

### 1.13.8 Esquemmatización y espacio.

Hemos dicho que la gran **esquemmatización** crea una tendencia **ornamental** en el trazado de las figuras. Pero también los vestidos aparecen a veces adornados de **motivos ornamentales**, cuya gran esquematización crea la impresión de lo **bidimensional**.

<sup>339</sup> Dice Joan Sureda que las figuras humanas, del Panteón Leonés, a pesar de las desproporciones anatómicas “*remiten a lo cotidiano, a lo real*”. Ni las telas, ni sus gestos responden a un rito ceremonioso Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 183.

La vestidura **bizantina** a veces está mucho **más adornada** que la románica<sup>340</sup>. Ejemplos vemos en 22, 132 (Arcángel Mijail). La vestidura del arcángel en la foto 206 de Panagía Mavriótisa de Kastoriá, está decorada de formas cuadradas. Tenemos, la impresión de lo **bidimensional**.

En la pintura bizantina, la esquematización, tiene en cuenta la **forma del cuerpo** debajo de la vestidura (125,171a), salvo en los casos que el énfasis debe darse en la vestidura. Cuando élla aparece muy adornada, tenemos una clara impresión de lo bidimensional (22).

En la pintura **románica**, en la foto 232 de San Quirze de Pedret (Vírgenes insensatas), los pliegues en la parte de las piernas, parecen como ramas de un motivo vegetal. Ver asimismo 227 y 343. Vemos como algunas veces en la pintura románica los pliegues se trazan de modo esquematizado con una función **ornamental**.

Vemos que algunas veces, la esquematización en la pintura **románica** no toma en absoluto en cuenta la **forma del cuerpo** debajo de la vestidura. Aunque en la pintura románica tenemos también casos de **simplificación de las formas de los pliegues**. Por ejemplo la figura de la Crucifixión, 332 (Bagüés)<sup>341</sup>.

### 1.13.9 Los extremos de la vestidura.

Existen en la pintura **bizantina** algunos modos determinados que se trazan los **extremos** de las telas, cuando están cayéndose de las manos o en la parte inferior de las piernas.

Los extremos de las vestiduras en la pintura bizantina, a veces aparecen **agitados**.

Pero en general la pintura bizantina sigue unos **modelos** más **concretos** cuando se trata de pintar los extremos de las telas.

La forma que es más común es la que presenta **doblamientos triangulares** como en la foto 41, en la tela que cae de la mano del ángel (ver asimismo 89, 89a, 169).

Pero existen también otros modos como el modo **zig-zag** que cae la tela debajo de la mano izquierda del ángel en la foto 61 (ángel de la derecha).

<sup>340</sup> Los bizantinos imaginaron a dios y el reino celestial como una réplica ampliada de la corte imperial de Constantinopla. Esta relación explica muchas manifestaciones de la religiosidad bizantina. Charles Stewart habla sobre una analogía entre santos y patronos en las mentes de la gente del pueblo: "*The analogy between saints and patrons has been drawn both for Greece and other Mediterranean countries*". Stewart, Charles, "Demons and the Devil, Moral Imagination in Modern Greek Culture", Princeton University Press, New Jersey 1991, pág.80.

<sup>341</sup> Joan Sureda hablando sobre lo lineal da como ejemplo los murales de Bagüés donde el dibujo "[...] es en extremo simple y basado en formas geométricas. [...] las tensiones son muy pronunciadas por los ángulos que determinan las formas básicas; la expresividad de los cuerpos, su posición en el espacio, la gesticulación está conseguida también de una manera simple [...]". Aquí no hallamos la línea ornamental. Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, págs. 220,221.

Vemos asimismo la forma **cuadrada** que cae la tela de la mano del ángel en la foto 82.

En la foto 114b, la tela debajo de la mano izquierda del ángel está volando de un modo muy **libre**. El trazado es libre también en 125.

En la pintura **románica** los extremos de las vestiduras, a veces asimismo aparecen **agitados**, (263 figura segunda a la izquierda). En este ejemplo la capa del personaje parece suspendida en el aire. Es un movimiento "**congelado**".

Extremos de telas que caen en forma de **doblamientos triangulares**, vemos asimismo en casos de la pintura románica (238, 367).

En la foto 293, vemos las líneas **zic-zac** en la tela debajo de la mano del ángel de la derecha.

El tratamiento de los extremos de las telas en la pintura románica a veces se **escapa de los modelos concretos** (232, 310, 312, 315, 317, 327).

### 1.13.10 Figuras sentadas.

En las figuras sentadas, en lo que concierne a la **construcción** del cuerpo vemos que en las figuras sentadas, el **cuerpo** en la pintura bizantina muchas veces aparece muy **largo** (89, 184, 209, 210). Pero no siempre el cuerpo es tan largo. Esto lo vemos en la foto 114d.

Las piernas aparecen la mayoría de las veces, una en **posición frontal** y la otra de **tres cuartos** (184, 114d). Pero vemos también ejemplos de piernas en posición frontal (89). La figura del ángel en el centro de la foto 165b no es exactamente este caso, pero es un caso parecido donde el cuerpo se ve en posición frontal y la mano de perfil. Así el cuerpo gira en una postura muy bella.

En la pintura bizantina vemos casos de posturas que nos recuerdan un poco la postura **egipcia** donde los miembros se ven en posición frontal independientemente de cómo deberían ser. Ejemplos vemos en las fotos 210 y 209.

En cuanto al Niño Jesús, Él, observamos que está sentado **por encima de las piernas** frente al vientre de la Panagía (184).

Observando el **abrazo** de la Panagía cuando está sentada, notamos que los pliegues alrededor del Niño Jesús son más densos y se dirigen hacia Él (217). El abrazo de la Madre, muchas veces, se parece así a una **cueva**. El tratamiento de los pliegues y la colocación de la luz y la sombra, dan esta impresión (114). Siguiendo la observación de este "abrazo- cueva", tenemos la impresión que frente a esta cueva, existe una **pantalla bidimensional** que se produce por el movimiento y el trazado de las manos que se mueven en un plano bidimensional. Esta pantalla que cubre la cueva, presenta otra vez la idea de lo bidimensional que empapa la pintura bizantina. Esto ocurre a pesar de la fuerte tendencia que hemos visto que existe, de escapar de lo bidimensional y volver otra

vez al volumen. Ejemplos donde el gesto de las manos y el **abrazo** aparecen **bidimensionales** vemos en 184 y 144.

Observamos un intento de crear **perspectiva** a través de una especie de **deformación**, eliminando la largura del muslo como en los casos de las fotos 178, 191. Kordis dice que en el caso de las figuras sentadas hay que tener en cuenta la **perspectiva** del cuerpo<sup>342</sup>. Entonces los miembros que están más adelante, se colocan más abajo y los que están atrás, más arriba. “*Así, las figuras se relacionan con el espectador y se mueven hacia él*”<sup>343</sup>. En las figuras sentadas en posición de tres cuartos hay que tener en cuenta que la figura existe en un espacio que tiene cierta profundidad<sup>344</sup>.

Observando las figuras en conjunto sugerimos que la **deformación** en la pintura bizantina se hace la mayoría de las veces por razones funcionales. En la foto 129a, vemos que la deformación (la largura de la mano derecha es exagerada) sirve para acentuar el movimiento del conjunto de la figura y el gesto de guardar la lanza.

<sup>342</sup> Según Georgios Kordis “[...] las líneas de fuga se dirigen hacia el espacio del espectador”. Este trazado en perspectiva “[...] está relacionando lo que se representa con el espectador”. Las direcciones de las fuerzas que se declinan, crean un cono visual, “[...] en el cual entra el espectador y forma parte de la obra del arte”. Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, pág. 61.

<sup>343</sup> Kordis opus cit. pág. 62.

<sup>344</sup> Georgios Kordis dice: “*Así, añadimos media o una cabeza en el cuerpo del hombre y calculamos la pierna añadiendo asimismo una cabeza aproximadamente para la misma meta*”. Kordis opus cit. pág. 61. Ver la siguiente ilustración de Kordis:



Il.79 Figura sentada.

En el dibujo de las figuras sentadas, el tratamiento de los pliegues de los vestidos es parecido al de las figuras que están de pie. Observamos las mismas variaciones de **formas**.

Solo que los pliegues de las figuras sentadas, expresan de forma más dinámica el **movimiento** del cuerpo (114d). En las figuras de los **caballeros** vemos que domina el **eje diagonal** que contribuye a la impresión del movimiento (129a).

En pocos casos en la pintura bizantina vemos una tendencia **ornamental** en el trazado de los pliegues como por ejemplo la foto 27 (Cristo).

En otros casos (como ya hemos visto en figuras de pie), los motivos ornamentales de la vestidura, no permiten trazar pliegues y acentúan la **bidimensionalidad** (129a).

Observemos el tratamiento de pliegues en la pintura **románica**. Están trazados con simplicidad y **no siguen imprescindiblemente la forma del cuerpo** (227, 270).

En la pintura románica vemos asimismo que los pliegues en las figuras sentadas están estirados para expresar el movimiento del cuerpo. Pero existe un **doblamiento** característico en los extremos de las telas de las figuras sentadas que no vemos en la pintura bizantina, como en las figuras de las fotos 248, 283, 372. Este doblamiento esquematizado expresa el **movimiento** de las vestiduras.

En las figuras de los **caballeros** vemos asimismo que domina el **eje diagonal** que contribuye a la impresión del movimiento (228).

La tendencia **ornamental** (que no vemos en la pintura bizantina) de los pliegues en lo románico se expresa claramente en el caso de San Climent 248. Aquí los pliegues están llenos de gracia elegante. Lo mismo vemos en, 257, 343, 366, 372. Vemos como la vestidura está trazada para contribuir a un conjunto de tendencias ornamentales.

Vemos asimismo casos donde los motivos **ornamentales** de la vestidura no permiten trazar pliegues y acentúan la **bidimensionalidad**, 302.

En la figura románica asimismo, muchas veces, el cuerpo es **largo** como en las fotos 283 y 366.

En la pintura románica vemos casos de piernas que ocupan gran parte de la largura total del cuerpo (227). Estas figuras parecen **medio sentadas**.

Pero vemos asimismo casos donde las figuras dan la impresión de que están **de pie, aunque están sentadas** (240). Esta impresión la tiene más un espectador que no ha tenido experiencia visual del arte románico. Porque las piernas, en posición frontal, son muy largas. Asimismo, a esta impresión ayuda el trazado de los pequeños pliegues horizontales, que aparecen en el medio de la distancia entre la rodilla y el pie. Estos, parecen marcar las rodillas, aunque esto no es verdad. Asimismo, como las “verdaderas” rodillas están relativamente a una distancia, la figura, que se percibe de pie, parece que tiene las **caderas** anchas. El caso de la Virgen de la foto 257, es un caso parecido. El



espectador que no tiene la experiencia de este tipo de pintura, podría quedar bastante confundido no sabiendo si se trata de una figura de pie o sentada. Observamos otra vez los pequeños pliegues horizontales entre las rodillas y los pies.

En la pintura románica los pies la mayoría de las veces están en **posición frontal**. Vemos casos en que las **rodillas** están a **distancia** entre sí (283), o que las **piernas** son **paralelas** entre sí (257). Vemos también casos que los **pies están muy juntos** entre sí (366).

Algo interesante observamos en la foto 302, donde entre las piernas de la virgen hay una forma triangular como una **matriz** (algo que no vemos en la pintura bizantina). En la misma parte del cuerpo en las figuras masculinas la forma de matriz la mayoría de las veces se evita, ya que el triángulo aparece oblicuo (292, 294, 366). En el caso del Pantocrator de Mur, 283, no es oblicuo.

En general en la pintura románica el **Niño Jesús** está **situado** abajo casi entre las piernas de la Virgen (257, 270, 302).

Intento de crear **perspectiva**, a través de una especie de **deformación**, vemos asimismo en la pintura **románica**. Se elimina la largura del muslo (227, 273). Solo que aquí, las figuras aparecen como hemos visto medio sentadas.

En la pintura románica la **deformación**, aparte de las razones funcionales, se utiliza también a menudo por razones ornamentales. En el caso de la foto 366, la mano derecha sintoniza con la tendencia **ornamental** que observamos en todo el tratamiento. Se alarga mucho y gira a través de esta forma redonda para conseguir colocarse en el sitio apropiado al lado de la cabeza.

### 1.13.11 Figuras arrodilladas.

En el tratamiento de los pliegues de las figuras arrodilladas, vemos todas las características que ya hemos descrito en los casos anteriores.

A menudo, en la pintura **bizantina**, vemos combinaciones de **formas** triangulares con circulares (72, 74, 167, 222, 171a).

La postura arrodillada favorece mucho el trazado de estas formas en una relación dinámica entre sí. Lo más interesante en esta postura -esto lo vemos en ambas tradiciones pictóricas-, es que favorece que el conjunto de la figura se integre **en formas geométricas**. La postura arrodillada favorece mucho el trazado de estas formas en una relación dinámica. Sobre todo las piernas toman unas posiciones muy interesantes en formas que contrastan.

Observamos que el **cuerpo se vislumbra** por dentro (72). El trazado de los pliegues, en estos casos, también es lineal. Sin embargo, vemos que se toma en cuenta la construcción orgánica del cuerpo.

Es muy común ver en la parte de atrás de las nalgas, una **tela** que cae y que las cubre de alguna manera. Probablemente es un signo de modestia.

En la pintura **románica** vemos asimismo que la figura arrodillada se integra en formas **geométricas**. Observamos la relación dinámica entre ellas. Las piernas toman unas posiciones muy interesantes en formas dinámicas que se contrastan (328, 350). En la foto 328, la figura arrodillada parece no pisar exactamente al suelo. Este es un elemento no realista que muchas veces caracteriza la pintura románica.

### 1.13.12 Figuras desnudas.

En el caso de las figuras desnudas, la **esquemmatización** de las formas en ambas tradiciones pictóricas es grande. No podríamos decir que en la pintura románica el tratamiento del cuerpo desnudo se hace de modo más esquematizado que el del cuerpo de la pintura bizantina.

En la pintura **bizantina** tenemos la impresión de la “**no desnudez**”<sup>345</sup>, sobre todo en los cuerpos desnudos, donde tenemos una descripción muy esquematizada y detallada de los músculos, como en 126, 224, y 212a (Cristo). En otros casos, esta impresión la tenemos menos, como en 108 y 94<sup>346</sup>. En estos ejemplos, no tenemos descripción tan detallada, esquematizada y lineal, de los huesos y músculos. Se trata de un monumento de tendencia clásica.

En la pintura **bizantina**, las **deformaciones** que se observan son relativamente **ligeras** frente a las de la pintura románica, porque la esquematización sigue siempre la construcción orgánica del cuerpo. Aunque siempre hay excepciones.

En la foto 94 observamos claramente una deformación en el hombro de Cristo. Este caso, nos recuerda que en la pintura bizantina las deformaciones no se hacen por casualidad. Según Tsigaridas ésta es una manera de intentar representar el cuerpo en el

<sup>345</sup> Es interesante que según las direcciones de Fotios Kónodoglu las figuras desnudas tienen que estar pintadas “[...] con modestia, como si estuviesen vestidas. Por eso los distintos miembros del cuerpo no se representan blandos y carnosos sino rigurosos, como tallados en madera, para mostrar la santidad y la ausencia de la carne”. (Kónodoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 28.

<sup>346</sup> Efcimios Tsigaridas, hablando sobre las imágenes 94 y 108 dice: “Así, esta técnica con los contornos claros, el uso de la ancha y abrupta sombra que les acompaña y el uniforme y suave tratamiento de la carne, contribuye a mostrar el encanto plástico del cuerpo desnudo, con carne robusta y llena, sin borrar de modo esquemático los volúmenes de las partes, algo que se observa en monumentos del siglo XI-XII y que conduce a la rotura de la unidad y de la continuidad del cuerpo humano”. Asimismo, hablando sobre el cuerpo que está sumergido en el agua, dice que a propósito, el contorno no es concreto, y esta es una “característica del realismo con el cual el artista representa el cuerpo humano en el agua”. Tsigaridas sigue diciendo que la tendencia de representar la plasticidad y la carne viva del cuerpo humano tiene sus raíces en la tradición clásica. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 106.

**espacio**<sup>347</sup>. En este caso el hombro grande de Jesús, es un intento de representar el cuerpo en el espacio, en perspectiva. El cuerpo es demasiado grande para un niño tan pequeño. Nos recuerda otros casos donde el Niño Jesús se representa con características de una persona más adulta, como por ejemplo la frente de Cristo Emanuil en Agios Stefanos de Kastoriá, 139.

En **ambos** tipos de pintura observamos que el **abdomen** se traza por formas curvadas y los huesos del **tórax** son aparentes. Es interesante observar los casos en que la esquematización de los huesos en el cuerpo nos recuerda la formación del **insecto**, por ejemplo el cuerpo de Cristo en la foto 224.

Es evidente que las formas en la pintura **románica** **no** están tan cerca de la **realidad** como las formas de la pintura bizantina (por ejemplo el busto de Eva en 372, 374, 378). Sureda habla sobre una suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí<sup>348</sup>. Así que los miembros del cuerpo actúan de manera aislada. Acusaron a los desnudos románicos como pesados y toscos. Y a los bizantinos como feos. Pero el cuerpo humano tiene que estar representado de manera que no insinuase el deseo físico. De todas maneras la desnudez es el símbolo del pecado. Por eso los **rasgos sexuales** quedan **ocultados** (por ejemplo detrás de una hoja, 378, u ocultados por el cruce de las piernas, 376).

Algunas veces la esquematización llega a tal punto en la pintura románica que los cuerpos parezcan **vestidos** con una especie de uniforme (376). O como en 266 (figura derecha del hombre de la Introducción en el Paraíso). Aquí, el pintor está separando las formas de la parte del busto. La figura parece como si llevase un chaleco o como si los huesos de la espalda estuvieran situados en la parte frontal. En 376 es más fácil pensar en un **uniforme**<sup>349</sup> porque no hay descripción detallada de los músculos en los cuerpos y el cuerpo está separado de la cabeza por una línea en la base del cuello. Pero en 374 aunque los músculos de los cuerpos se describen con detalle, la sensación de que éstos llevan un uniforme la tenemos asimismo. Es como si con esta descripción se intentara no descubrir el cuerpo sino cubrirlo.

<sup>347</sup>Efcimios Tsigaridas, hablando sobre el cuerpo de Niño Jesús en la foto 94 dice: “*Esta exageración en la representación del cuerpo de Cristo, que da la impresión de un cuerpo bien formado de un chico y no de un niño, se acentúa por el aumento del hombro diestro y se relaciona [...] con el modo que el artista está representando la figura en el espacio. Una tendencia respectiva en cuanto la representación del cuerpo se observará en monumentos de la segunda mitad del siglo XII y está llegando en exageración en monumentos del final del siglo XII y sobre todo del principio del XIII*”. (Tsigaridas) Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986, pág. 106.

<sup>348</sup> En la pintura románica “[...] el tratamiento de la figura humana desnuda no es uniforme [...]. En la secuencia altorrománica el cuerpo se entiende como suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí”. Las partes, (cabeza, manos etc) parece que “*actúan de manera aislada*”. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 174.

<sup>349</sup> Sobre estos cuerpos desnudos Joan Sureda dice, “*[...] en tales formas lo gráfico sea el elemento descriptivo preponderante [...]. En ellas, las formas anatómicas no son más que líneas que individualizan unos contornos sin afán de coherencia orgánica [...]*”. Los rasgos sexuales quedan ocultados. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 174.

La impresión del “uniforme” no la tenemos en la pintura bizantina probablemente porque en ella, como hemos dicho, los músculos y los huesos se trazan de forma más cerca de la realidad<sup>350</sup>.

En la pintura románica, observamos **deformaciones** del cuerpo grandes, como en el cuerpo de Cristo en 293, 397 (niño de la izquierda). En la foto 267, el busto de Eva parece visto desde otro ángulo que el frontal, como visto desde arriba. Eso lo vemos asimismo en 378. La presentación del busto de una mujer se hace de manera que recuerde muy poco el cuerpo real femenino y tiene que ser feo.

La esquematización de los huesos en el cuerpo que nos recuerda la formación del **insecto** podemos observarla en la pintura románica asimismo, como en las fotos 358, 374, 372<sup>351</sup>. Vemos detalles de músculos y huesos. El tratamiento tiene a veces tendencias ornamentales como en la foto 372.

En todas estas figuras del **románico** y del **bizantino** que hemos visto hasta ahora, el carácter lineal es marcado y marcada asimismo es la impresión de lo **bidimensional**.

---

<sup>351</sup> Sería interesante recordar el tapiz de Gerona del siglo XI (para otros del XII) que vemos en la ilustración 80 (Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, pág. 69.



Il.80 Creación de Eva y Adán durmiendo de pie, Tapiz de Gerona.

Es interesante ver cómo los tapices reproducen una realidad pictórica del modo que les permite el material que se utiliza. La esquematización de los cuerpos desnudos es muy grande. Pijoan, Jose, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, págs. 68-71.

### 1.13.13 Unos casos interesantes.

#### 1.13.13.1 Forma de mangas.

En la pintura **bizantina** los **extremos** de las mangas terminan de modo bastante natural, 86 o 191 (figura a la derecha). En estas figuras, la forma oval cierra en la parte inferior.

El tipo de manga de forma **redonda** no la vemos en la pintura bizantina. Un ejemplo que está cerca es el de la foto 167. Pero aquí vemos que la manga redonda se conecta con otra tela y así no está tan acentuada. Ver asimismo 132 145. Tenemos la impresión de lo natural por el modo en que se trazan todas estas mangas.

Otra forma de manga que se **dobra** con naturalidad y recuerda los ejemplos románicos (285, 291) es la que vemos en la foto 102.

En la pintura **románica** existe un modo determinado de trazar los **extremos** de las **mangas** como en la foto 281. La manga termina en una forma oval.

Asimismo, en la pintura románica tenemos el tipo de manga de forma **redonda** como vemos en la foto 366 (ver asimismo 343 y 248). Este trazado es muy esquematizado con tendencias ornamentales.

En las fotos 285, 291 vemos como las mangas están dobladas de forma **redonda**.

#### 1.13.13.2 Personajes con manos cubiertas.

En algunos casos, vemos que los personajes tienen sus manos cubiertas.

En la pintura **bizantina** vemos los siguientes ejemplos: figura de la derecha, 10, 58, 83b, 74, 75, 110.

En la mayoría de los casos, la forma es bastante alejada de la forma real de las manos debajo de la tela. Sobre todo en los casos de pintura de estilo monástico. Menos alejado de la realidad, es el trazado de las manos cubiertas en la foto 110, donde se trata de pintura de estilo académico.

Personajes que tienen sus **manos cubiertas** en la pintura **románica** vemos en Esterri d'Aneu (234), Virgen con Calyx de San Pere de Burgal (239), Sant Climent de Taüll (246), Sant Joan Tredós (260), Orcau (298), Las tres Marías ante el sepulcro, Casillas de Berlanga (352). En ambas tradiciones pictóricas vemos que la forma de las manos cubiertas no es exactamente la que corresponde a una forma natural de las manos por dentro.

#### 1.13.13.3 Como el manto abraza las manos.

Es interesante el modo en que aparece el **manto** abrazando las manos.

En la pintura **bizantina** vemos que la tela gira holgadamente y con **naturalidad** alrededor del cuerpo y la mano, 114d, 212 (figura a la izquierda), 184 (aquí es extraño como sale la mano).

En la pintura **románica** el **manto** aparece abrazando el cuerpo de modo bastante **estrecho** y a veces sin muchos pliegues como en la foto 296. A veces es extraño el modo que sale la mano por ser tan estrecho como en la foto 298. En la figura de Pablo de la foto 308, vemos un caso parecido.

**1.13.17 Imágenes.****Pliegues, vestiduras,  
conjunto de la figura.****Pintura bizantina.**

En este trabajo no nos ocupamos del tipo de la vestidura sino del modo en que está trazada, y siempre en relación con el cuerpo de la figura. No estamos haciendo un reconocimiento, ni un análisis simbólico de las vestiduras.

Para facilitar el análisis hemos separado las figuras en categorías según sus posiciones.

A través de este estudio, tendremos la oportunidad de examinar el conjunto de la figura que hasta ahora hemos observado y analizado en sus partes.

**Largura de las figuras.**

En ambas tradiciones pictóricas, las **figuras** aparecen **alargadas** en la mayoría de las veces y por supuesto cuando se trata de personajes santos.

En la pintura **bizantina** por ejemplo en la Natividad de Osios David 94, el cuerpo de la figura sentada de la comadrona es muy largo y también su mano.

En cuanto a las **piernas**, en pocos casos las piernas **bizantinas** aparecen tan largas como en la pintura románica (114a).

**Pintura románica.****Largura de las figuras.**

En la pintura **románica** vemos que las figuras en general son alargadas, 265, pero sobre todo es muy **marcada** la **largura** de las piernas (232, 299, 301,348).





232

**Figuras de pie en posición frontal y en posición de tres cuartos.**



22

Una característica parecida entre la pintura bizantina y la románica es que en las figuras de posición **frontal**, la mayoría de las veces hay uno o más **partes** de la figura **giradas** hacia un lado, aunque por supuesto hay ejemplos de personajes que están en posición totalmente frontal, como en la foto 22.

Las figuras en posición frontal en ambas tradiciones pictóricas unas veces aparecen **más inmóviles y otras menos**. Esto depende más bien de si los

**Figuras de pie en posición frontal y en posición de tres cuartos.**

miembros o los vestidos dan la impresión de movimiento. Aunque a veces, como hemos visto, solo una ligera inclinación de la cabeza es suficiente para romper la impresión de inmovilidad.

En la pintura **bizantina**, en la foto 114 de Agii Anárgiri de Kastoriá, la cabeza de la Virgen está **girada ligeramente** a la izquierda. Esto produce una impresión de **movimiento**. En 133 (Agii Anárgiri de Kastoriá), la cabeza de los santos Antonios y Efcimios, ligeramente girada hacia un lado, rompe la frontalidad rigurosa. Agios Kiprianos, 170, y Agios Dionisios Aeropagitis, 171, en la Moni de Ioannis Ceologos de Patmos, están en una postura frontal, pero tienen la cabeza y las manos giradas claramente a la izquierda. Ver asimismo la figura de la derecha en la imagen 191 (Encuentro de Cristo con Samaritis, Patmos Capilla de la Panagía) donde partes del cuerpo están **girando ligeramente**. El resultado es un cuerpo menos rígido.

En la pintura bizantina observamos en muchos casos que las figuras de posición frontal se apoyan más en una de sus piernas creando el **contraposto**, 89a (figura derecha de Cristo con Samaritis), **191** (Capilla de Panagía). En este caso la cabeza y el cuerpo se dirigen hacia direcciones contrarias. Esta es una postura que proviene de la tradición griega antigua.

En la pintura **románica** en la foto 232 de San Quirze de Pedret (Vírgenes insensatas), las piernas de las figuras están **giradas** hacia un lado mientras el cuerpo está en posición frontal. Es un ejemplo de cuerpo bastante rígido.

La postura de **contraposto** no la vemos tan a menudo en la pintura románica. En ella, la mayoría de las veces, las figuras están pisando firmemente el suelo con los dos pies, a pesar del movimiento que tengan, a veces, otros elementos de la figura **291**, 321 (movimiento de telas y manos).



191

### Figuras en posición de tres cuartos y perfil.

En los casos de figuras en posición de tres cuartos, observamos asimismo características que ya hemos visto en las figuras de posición frontal. En la mayoría de las veces en **ambas tradiciones**, la románica y la bizantina, la figura en posición de tres cuartos no tiene todas las **partes del cuerpo** dirigiéndose hacia el mismo lado (114c). Así la figura parece menos estática. Pero son muchas las veces que vemos cuerpos más **rígidos** que otros.

En la pintura **bizantina**, en la foto



291

Un ejemplo de *contraposto* románico vemos en 299 (Pablo).

En la foto 299 (Apóstoles Juan y Pablo, Orcau) las dos figuras están en posición frontal pero hay partes del cuerpo que giran ligeramente (cuerpo menos rígido). Es una postura parecida a la de la imagen 191 donde vemos el *contraposto*.

### Figuras en posición de tres cuartos y perfil.

En la pintura **románica** asimismo tenemos estos cambios entre lo más **rígido** y lo más **fluido**, lo que se presenta con más **naturalidad**. Un caso así vemos en la foto 323.

27, el gesto de la figura de la Panagía es **estático**. Ver asimismo lo estático en las figuras laterales de la parte superior de la foto 89a, aunque las líneas del trazado son más flexibles. Lo mismo en la foto 212. Esta postura la vemos muy claramente. En 169, la pierna de la primera figura es rígida.

Parece que la figura bizantina tiene más naturalidad en la postura de *contraposto* y girada más hacia el espectador, que en la posición de tres cuartos, cuando gira lejos del espectador.

Otras veces, los cuerpos se presentan con más **naturalidad** en el gesto o en la postura. Por supuesto, otras veces las mismas posturas de los personajes son más **inmóviles** (92a) y otras menos.



323

Aquí observamos la postura natural del cuerpo y la impresión de lo fluido en los pliegues. En la figura de 344 observamos un gesto muy natural. En 359, 360 observamos naturalidad en las posturas. Los pliegues siguen el movimiento natural. Fluyen.

En las figuras que se repiten en 349 el movimiento es estático. Asimismo en 352. Un gesto de ofrenda rígida vemos en la pintura **románica** de la foto 233.

#### **Figuras de pie en posición frontal. Tratamiento de los pliegues.**

En ambas tradiciones, como vemos, las **formas** de los pliegues de la vestidura están demarcadas **claramente**.

En la pintura **bizantina**, el tratamiento de las **formas** de los pliegues de la vestidura, tiene en general, carácter lineal. Este carácter lineal es más marcado, por supuesto en las pinturas de tendencia monástica. Pero, en otro grado, le

#### **Figuras de pie en posición frontal. Tratamiento de los pliegues.**

En la pintura **románica** vemos asimismo una combinación de líneas **rectas y curvas** (apóstol abajo 248, 291).

A veces domina la curva (285). A veces vemos acentuadas las formas angulosas o **triangulares** que normalmente alternan con las curvas (301, 299, Virgen 304).



observamos también en monumentos de tendencia clásica, como es Osios David.

En el tratamiento, vemos la mayoría de las veces, una combinación de líneas **rectas y curvas** (22). A veces domina la curva (145).



145

A veces vemos acentuadas las formas angulosas o **triangulares** (220) que normalmente se alternan con las curvas (128, Agios Georgios y Agios Dimitrios de Agii Anárgiri de Kastoriá).

A veces vemos formas **irregulares** aunque esto ocurre menos en la pintura bizantina (123,125).

El aspecto general, a veces, cuando se trata de representaciones de un **grupo de figuras**, crea la impresión de lo **uniforme** (22, 53, 88,133). La impresión ésta, cambia a causa de algún elemento de la figura que está variado, por ejemplo una mano de diferente gesto o una cabeza girada en otra dirección.

Al mismo tiempo, todo lo que hemos descrito antes está creando la impresión del **ritmo**. Las manos y el *ilitario* (papiro) en 133 de los santos Antonios Efcimios y Arsenios (Agii



339

A veces vemos formas **irregulares** (308, 309,310, **339**, 347). Esto, como hemos dicho, ocurre más en la pintura románica.

El aspecto general cuando se trata de representaciones de un **grupo de figuras**, crea la impresión de lo **uniforme**. Como en la pintura bizantina la impresión ésta, cambia a causa de algún elemento de la figura que está variado. Por ejemplo una mano de diferente gesto o una cabeza girada en otra dirección (248, **256**).



256

La repetición está creando la impresión del **ritmo** (alternación de la mano que está bendiciendo en 281,347). En Santa

Anárgiri de Kastoriá), dan un ritmo que juega con el ritmo de las líneas perpendiculares que dominan en las figuras.

En muchos casos, en las figuras, tenemos la impresión de lo **perpendicular** (22), sobre todo cuando se trata del apostolado.

Pero hay casos en que esta sensación **se rompe** por lo diagonal o lo curvado. Vemos ejemplos en las fotos 81, 256.

### **Figuras en posición de tres cuartos y perfil. Tratamiento de los pliegues.**

Las formas en el interior de la vestidura unas veces aparecen en la pintura bizantina rígidas (220) y otras no.

En la foto 110, los pliegues son **inquietos** y libres y están creando formas dinámicas que muestran el movimiento (ver asimismo **125**).

Maria de Taüll 256, en las figuras de los apóstoles, las variaciones son muy ligeras. Vemos lo mismo en la foto 352.

En la pintura románica en muchos casos, en las figuras, tenemos asimismo la impresión de lo **perpendicular**, sobre todo cuando se trata del apostolado (281). Pero hay casos que esta sensación **se rompe** por lo diagonal o lo curvado (256).

### **Figuras en posición de tres cuartos y perfil. Tratamiento de los pliegues.**

Las formas en el interior de la vestidura **románica** aparecen también a veces **rígidas** (227) y otras no (323).

En el ejemplo **románico** de la foto 281 (homicida) las formas son **esquematizadas** y tienen una **naturalidad** y libertad al mismo tiempo.

Algo que vemos en la pintura románica y no lo vemos en la bizantina es una tendencia **ornamental** en el trazado de los pliegues. Ejemplos vemos en Isaías de la foto 238 donde las líneas de la vestidura están hechas por pequeños puntos (ver asimismo 262). Tendencia ornamental vemos en otros casos asimismo, como en 344 y en la figura que esta de frente en la foto 346.

Algunas veces vemos que dominan las formas **redondas**, 287 (homicida), 323, 327, 340a y otras veces las triangulares, 304 (ángel izquierdo).

Una **combinación** de formas triangulares y curvas vemos en las fotos 238, 344.



125

En 220, las formas son **esquemmatizadas** de modo más rígido pero tienen una **naturalidad** y libertad al mismo tiempo.

En la vestidura, unas veces dominan las formas **circulares** (151, figura izquierda 221, 224, ángel derecho 171a) y otras vemos una **combinación** de triangulares, circulares y cuadradas (88, 90, 212). O las formas aparecen trazadas de modo **muy libre** (110).

Las formas pueden asimismo ser muy **simples**, ya que los pliegues se hacen solo por líneas rectas, como en el caso del homicida en 281.

En la pintura románica, los pliegues no siguen muchas veces la **formación del cuerpo**. Tenemos muchos ejemplos donde el cuerpo se **deforma** a veces de manera muy grave, mucho más que en la pintura bizantina. En este caso parece que llegamos a la deformación no por razones funcionales sino más bien por razones de expresión. Tenemos los ejemplos siguientes:

En la foto 352 en el muslo de la primera figura observamos una cierta **deformación**. En la foto **262**, no es sólo la vestidura que crea la impresión de deformaciones, sino que los mismos cuerpos aparecen deformados.



262

En la foto 303 la manera en que sale el pie de la vestidura de la figura a la izquierda, da la impresión de deformación. En 317, vemos las caderas y los muslos de los personajes demasiado anchos. Deformación del cuerpo vemos asimismo en los ejemplos 315, 327, 329 (Cristo y Lázaro), 330 (homicida), 332, 341. En 333,





110

Vemos que la mayoría de las veces los pliegues están **insinuando** el **cuerpo** que está debajo (212). Pocas son las veces en que el cuerpo no aparece con una anatomía clara o realista (**169**, primer apóstol).



169

Algo que aparece a menudo en el cuerpo de la figura bizantina es el **muslo** y nalgas fuertes en **forma ancha** (125, 212, **171a**, 221 figura izquierda).

las figuras parecen **caricaturas**.

En estos ejemplos, los cuerpos que se vislumbran debajo de las vestiduras parece que no siguen la anatomía del cuerpo humano. Los miembros parecen desconectados entre ellos y deformados.

Es interesante que en la pintura románica vemos también **muslo** y nalgas fuertes en **forma ancha** (nalgas del homicida **330**).



330

Cuando aparecen muchas figuras juntas en serie, tenemos una repetición de formas y por eso la sensación de **ritmo**. La repetición puede aparecer con pequeñas variaciones (263, 341, 349).



171a

Como ya hemos visto cuando aparecen muchas figuras juntas en serie, tenemos una repetición de formas y por eso la sensación de **ritmo**. La repetición puede aparecer con pequeñas variaciones (88,169).

En muy pocos casos, podemos observar que la pintura bizantina **deforma** el cuerpo. La mayoría de las veces esto se hace por alguna razón concreta. Un ejemplo vemos en la foto 89a. La figura izquierda en la parte superior de la imagen tiene la pierna derecha más corta que la otra y el pie también. Es un intento de producir la impresión de la perspectiva.

### Densidad de los pliegues.

Los pliegues de la vestidura, la mayoría de las veces, en la pintura **bizantina** aparecen **abundantes** (114b, 125).

### Densidad de los pliegues.

En la pintura **románica** tenemos ejemplos **extremos**. Muchas veces la tela de las vestiduras parece poco abundante como en la foto 304 (ángel). Otras veces, muy abundante como en 293, 323, 344, 362. Observemos los pliegues de Lucas, **367**: las formas triangulares, de los extremos del manto en su parte inferior son muy juntas y tienen una tendencia **ornamental**. Todo el conjunto tiene un aire ornamental.



125

Las líneas de los pliegues en la pintura bizantina aparecen **agrupadas** (169). En general tenemos la impresión que hay una **sucesión de formas** llenas y vacías **equilibrada** (171, 212).

Observamos a veces, una especie de **horror vacui** como en las fotos 27, 173. En la pintura bizantina este fenómeno lo vemos menos que en la pintura románica, sin embargo se observa. Y merece la pena comparar estos ejemplos con otros, donde el equilibrio entre las formas llenas y vacías es bueno. El **horror vacui** lo encontramos en la pintura bizantina más bien en los casos donde tenemos vestiduras adornadas, por ejemplo 206.



367

En la pintura románica vemos las líneas de los pliegues también **agrupadas**, vemos ejemplos donde hay **buena sucesión** de formas llenas y vacías (291, 298, 358).

Algunas veces los **pliegues** son **pocos** y los agrupamientos aparecen de forma muy simple (321).

Pero otras veces el conjunto de líneas es **muy denso**. En 339 no vemos exactamente agrupamientos de líneas sino que todo el conjunto da la impresión de líneas muy juntas. Esto lo vemos en 366 (Tetrámorfos) y 367 también.

Con otras palabras, podríamos decir que en el tratamiento de los pliegues de la vestidura, en algunos casos, observamos una especie de **horror vacui** (ocurre más en la pintura románica). Hay un fervor por llenar la superficie con pliegues, que algunas veces tienen más bien carácter **ornamental**. Una “habladuría”, donde no podríamos decir que hay siempre sucesión equilibrada de formas vacías y llenas. Ejemplos vemos en muchos casos de figuras de frente o de tres cuartos



### Movimiento.

La impresión del movimiento muchas veces se acentúa por el movimiento de la **vestidura**.

En la pintura **bizantina**, son muchos los casos que las telas parecen **agitadas por el viento** 89a, 114b (la tela debajo de la mano izquierda). Vemos que los vestidos contribuyen mucho a la impresión del movimiento.

Pero hay también casos que la **tela cae pesada**, dando un toque de seriedad a la imagen. Como Agios Macarios de Jerusalén Capilla de la Panagía 205, Patriarca de Jerusalén 204 y Joven Martir Anónimo 201.



89a

que hemos visto hasta hora: 270, 337, 343, 347, 362 (ángel).

### Movimiento.

En la pintura **románica**, un buen ejemplo sería el modo como se mueven las vestiduras en San Climent de Taüll (248). Observamos que su movimiento, se integra en formas demarcadas más bien por la idea de lo **ornamental** o por la idea de la integración del trazado en formas geométricas, que por la necesidad de la fisiología del cuerpo o por el movimiento del cuerpo. Incluso se pueden crear a veces **deformaciones** en el cuerpo.



248

Algo parecido vemos en la foto 263, en el modo que la vestidura de la figura queda **suspendida en el aire** o en 265.



263

En 291, la vestidura del arcángel San Miguel tiene más **naturalidad** en su movimiento (ver asimismo 318, y Sueño de Joaquín 327). Lo mismo observamos asimismo en las posturas de las figuras de la foto **359** (Boyerizo de la Anunciación de los Pastores, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León) y 358 (Matanza de los Inocentes).



359

En fin, es interesante observar la relación entre la **esquemmatización** y el **movimiento**. En casos, la esquematización es tan grande que cada intento de presentar movimiento tiene resultados muy ornamentales o estáticos. La gran **esquemmatización** crea una tendencia **ornamental** en el trazado de las figuras. Por

### Esquemmatización y espacio.

Hemos dicho que la gran **esquemmatización** crea una tendencia **ornamental** en el trazado de las figuras. Pero también los vestidos aparecen a veces adornados de **motivos ornamentales**, cuya gran esquematización crea la impresión de lo **bidimensional**.

La vestidura **bizantina** a veces está mucho **más adornada** que la románica. Ejemplos vemos en 22, 132 (Arcángel Mijail).



132

ejemplo los pliegues en la parte inferior de las piernas que están volando en 256 (Santa Maria de Taüll). En esta foto, como en San Clemente (248), las vestiduras vuelan en sus extremos, donde están los pies, pero aquí de un modo rígido, esquematizado y no tan elegante. Ejemplos de este tipo vemos más en la pintura **románica**.

### Esquemmatización y espacio.

En la pintura **románica**, en la foto 232 de San Quirze de Pedret (Vírgenes insensatas), los pliegues en la parte de las piernas, parecen como ramas de un motivo vegetal. Ver asimismo 227 y 343. Vemos como algunas veces en la pintura románica los pliegues se trazan de modo esquematizado con una función **ornamental**.



227

La vestidura del arcángel en la foto 206 de Panagía Mavriótisa de Kastoriá, está decorada de formas cuadradas. Tenemos, la impresión de lo **bidimensional**.

En la pintura bizantina, la esquematización, tiene en cuenta la **forma del cuerpo** debajo de la vestidura (125,171a), salvo en los casos que el énfasis debe darse en la vestidura. Cuando élla aparece muy adornada, tenemos una clara impresión de lo bidimensional (22).

### Los extremos de la vestidura.

Existen en la pintura **bizantina** algunos modos determinados que se trazan los **extremos** de las telas, cuando están cayéndose de las manos o en la parte inferior de las piernas.

Los extremos de las vestiduras en la pintura bizantina, a veces aparecen **agitados**.

Pero en general la pintura bizantina sigue unos **modelos** más **concretos** cuando se trata de pintar los extremos de las telas.

La forma que es más común es la que presenta **doblamientos triangulares** como en la foto 41, en la tela que cae de la mano del ángel (ver asimismo 89, 89a, 169).

Vemos que algunas veces, la esquematización en la pintura **románica** no toma en absoluto en cuenta la **forma del cuerpo** debajo de la vestidura. Aunque en la pintura románica tenemos también casos de **simplificación de las formas de los pliegues**. Por ejemplo la figura de la Crucifixión, **332** (Bagüés).



332

### Los extremos de la vestidura.

En la pintura **románica** los extremos de las vestiduras, a veces asimismo aparecen **agitados**, (263 figura segunda a la izquierda). En este ejemplo la capa del personaje parece suspendida en el aire. Es un movimiento "**congelado**".

Extremos de telas que caen en forma de **doblamientos triangulares**, vemos asimismo en casos de la pintura románica (238, 367).

En la foto 293, vemos las líneas **zic-zac** en la tela debajo de la mano del ángel de la derecha.

El tratamiento de los extremos de las telas en la pintura románica a veces se **escapa de los modelos concretos** (232, 310, 312, 315, 317, 327).



Pero existen también otros modos como el modo **zig-zag** que cae la tela debajo de la mano izquierda del ángel en la foto 61 (ángel de la derecha).

Vemos asimismo la forma **cuadrada** que cae la tela de la mano del ángel en la foto 82.

En la foto 114b, la tela debajo de la mano izquierda del ángel está volando de un modo muy **libre**. El trazado es libre también en 125.

### Figuras sentadas.

En las figuras sentadas, en lo que concierne a la **construcción** del cuerpo vemos que en las figuras sentadas, el **cuerpo** en la pintura bizantina muchas veces aparece muy **largo** (89, 184, 209, 210). Pero no siempre el cuerpo es tan largo. Esto lo vemos en la foto **114d**.



Las piernas aparecen la mayoría de las veces, una en **posición frontal** y la otra de **tres cuartos** (184, 114d). Pero vemos también ejemplos de piernas en posición frontal (89). La figura del ángel en el centro de la foto 165b no es exactamente este caso, pero es un caso parecido donde

### Figuras sentadas.

Observemos el tratamiento de pliegues en la pintura **románica**. Están trazados con simplicidad y **no siguen imprescindiblemente la forma del cuerpo** (227, 270).

En la pintura románica vemos asimismo que los pliegues en las figuras sentadas están estirados para expresar el movimiento del cuerpo. Pero existe un **doblamiento** característico en los extremos de las telas de las figuras sentadas que no vemos en la pintura bizantina, como en las figuras de las fotos 248, 283, 372. Este doblamiento esquematizado expresa el **movimiento** de las vestiduras.

En las figuras de los **caballeros** vemos asimismo que domina el **eje diagonal** que contribuye a la impresión del movimiento (228).

La tendencia **ornamental** (que no vemos en la pintura bizantina) de los pliegues en lo románico se expresa claramente en el caso de San Climent 248. Aquí los pliegues están llenos de gracia elegante. Lo mismo vemos en, 257, 343, 366, 372. Vemos como la vestidura está trazada para contribuir a un conjunto de tendencias ornamentales.

el cuerpo se ve en posición frontal y la mano de perfil. Así el cuerpo gira en una postura muy bella.

En la pintura bizantina vemos casos de posturas que nos recuerdan un poco la postura **egipcia** donde los miembros se ven en posición frontal independientemente de cómo deberían ser. Ejemplos vemos en las fotos **210** y **209**.



210

En cuanto al Niño Jesús, Él, observamos que está sentado **por encima de las piernas** frente al vientre de la Panagía (**184**).



184

Vemos asimismo casos donde los motivos **ornamentales** de la vestidura no permiten trazar pliegues y acentúan la **bidimensionalidad**, 302.

En la figura románica asimismo, muchas veces, el cuerpo es **largo** como en las fotos 283 y 366.

En la pintura románica vemos casos de piernas que ocupan gran parte de la largura total del cuerpo (227). Estas figuras parecen **medio sentadas**.

Pero vemos asimismo casos donde las figuras dan la impresión de que están **de pie, aunque están sentadas** (240).



240

Esta impresión la tiene más un espectador que no ha tenido experiencia visual del arte románico. Porque las piernas, en posición frontal, son muy largas.

Observando el **abrazo** de la Panagía cuando está sentada, notamos que los pliegues alrededor del Niño Jesús son más densos y se dirigen hacia Él (217). El abrazo de la Madre, muchas veces, se parece así a una **cueva**. El tratamiento de los pliegues y la colocación de la luz y la sombra, dan esta impresión (114). Siguiendo la observación de este “abrazo- cueva”, tenemos la impresión que frente a esta cueva, existe una **pantalla bidimensional** que se produce por el movimiento y el trazado de las manos que se mueven en un plano bidimensional. Esta pantalla que cubre la cueva, presenta otra vez la idea de lo bidimensional que empapa la pintura bizantina. Esto ocurre a pesar de la fuerte tendencia que hemos visto que existe, de escapar de lo bidimensional y volver otra vez al volumen. Ejemplos donde el gesto de las manos y el **abrazo** aparecen **bidimensionales** vemos en 184 y 144.

Observamos un intento de crear **perspectiva** a través de una especie de **deformación**, eliminando la largura del muslo como en los casos de las fotos 178, 191. Kordis dice que en el caso de las figuras sentadas hay que tener en cuenta la **perspectiva** del cuerpo. Entonces los miembros que están más adelante, se colocan más abajo y los que están atrás, más arriba. *“Así, las figuras se relacionan con el espectador y se mueven hacia él”*. En las figuras sentadas en posición de tres cuartos hay que tener en cuenta que la figura existe en un espacio que tiene cierta profundidad.

Observando las figuras en conjunto sugerimos que la **deformación** en la pintura bizantina se hace la mayoría de las veces por razones funcionales. En la foto 129a, vemos que la deformación (la largura de la mano derecha es exagerada)

Asimismo, a esta impresión ayuda el trazado de los pequeños pliegues horizontales, que aparecen en el medio de la distancia entre la rodilla y el pie. Estos, parecen marcar las rodillas, aunque esto no es verdad. Asimismo, como las “verdaderas” rodillas están relativamente a una distancia, la figura, que se percibe de pie, parece que tiene las **caderas** anchas. El caso de la Virgen de la foto 257, es un caso parecido. El espectador que no tiene la experiencia de este tipo de pintura, podría quedar bastante confundido no sabiendo si se trata de una figura de pie o sentada. Observamos otra vez los pequeños pliegues horizontales entre las rodillas y los pies.

En la pintura románica los pies la mayoría de las veces están en **posición frontal**. Vemos casos en que las **rodillas** están a **distancia** entre sí (283), o que las **piernas** son **paralelas** entre sí (257). Vemos también casos que los **pies** están **muy juntos** entre sí (366).

Algo interesante observamos en la foto 302, donde entre las piernas de la virgen hay una forma triangular como una **matriz** (algo que no vemos en la pintura bizantina). En la misma parte del cuerpo en las figuras masculinas la forma de matriz la mayoría de las veces se evita, ya que el triángulo aparece oblicuo (292, 294, 366). En el caso del Pantocrator de Mur, 283, no es oblicuo.

En general en la pintura románica el **Niño Jesús** está **situado** abajo casi entre las piernas de la Virgen (257, 270, 302).

Intento de crear **perspectiva**, a través de una especie de **deformación**, vemos asimismo en la pintura **románica**. Se elimina la largura del muslo (227, 273). Solo que aquí, las figuras aparecen como hemos visto medio sentadas.

sirve para acentuar el movimiento del conjunto de la figura y el gesto de guardar la lanza.

En el dibujo de las figuras sentadas, el tratamiento de los pliegues de los vestidos es parecido al de las figuras que están de pie. Observamos las mismas variaciones de **formas**.

Solo que los pliegues de las figuras sentadas, expresan de forma más dinámica el **movimiento** del cuerpo (114d). En las figuras de los **caballeros** vemos que domina el **eje diagonal** que contribuye a la impresión del movimiento (**129a**).



129a

En pocos casos en la pintura bizantina vemos una tendencia **ornamental** en el trazado de los pliegues como por ejemplo la foto 27 (Cristo).

En otros casos (como ya hemos visto en figuras de pie), los motivos ornamentales de la vestidura, no permiten trazar pliegues y acentúan la **bidimensionalidad** (129a).

En la pintura románica, la **deformación**, aparte de las razones funcionales, se utiliza también a menudo por razones ornamentales. En el caso de la foto 366, la mano derecha sintoniza con la tendencia **ornamental** que observamos en todo el tratamiento. Se alarga mucho y gira a través de esta forma redonda para conseguir colocarse en el sitio apropiado al lado de la cabeza.

**Figuras arrodilladas.**

En el tratamiento de los pliegues de las figuras arrodilladas, vemos todas las características que ya hemos descrito en los casos anteriores.

A menudo, en la pintura **bizantina**, vemos combinaciones de **formas** triangulares con circulares (72, 74, 167, 222, 171a).



72

La postura arrodillada favorece mucho el trazado de estas formas en una relación dinámica entre sí. Lo más interesante en esta postura -y esto lo vemos en ambas tradiciones pictóricas-, es que favorece que el conjunto de la figura se integre **en formas geométricas**. La postura arrodillada favorece mucho el trazado de estas formas en una relación dinámica. Sobre todo las piernas toman unas posiciones muy interesantes en formas que contrastan.

Observamos que el **cuerpo se vislumbra** por dentro (72). El trazado de los pliegues, en estos casos, también es lineal. Sin embargo, vemos que se toma en cuenta la construcción orgánica del cuerpo.

Es muy común ver en la parte de atrás de las nalgas, una **tela** que cae y que las cubre de alguna manera. Probablemente es un signo de modestia.

**Figuras arrodilladas.**

En la pintura **románica** vemos asimismo que la figura arrodillada se integra en formas **geométricas**. Observamos la relación dinámica entre ellas. Las piernas toman unas posiciones muy interesantes en formas dinámicas que se contrastan (328, 350).



328

En la foto 328, la figura arrodillada parece no pisar exactamente al suelo. Este es un elemento no realista que muchas veces caracteriza la pintura románica.



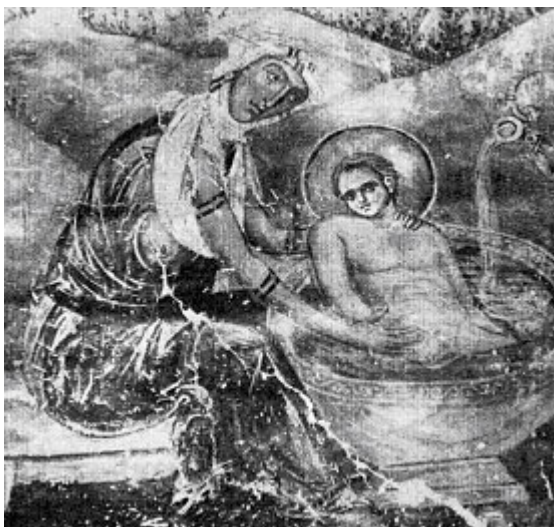
**Figuras desnudas.**

En el caso de las figuras desnudas, la **esquemmatización** de las formas en ambas tradiciones pictóricas es grande. No podríamos decir que en la pintura románica el tratamiento del cuerpo desnudo se hace de modo más esquematizado que el del cuerpo de la pintura bizantina.



126

En la pintura **bizantina** tenemos la impresión de la “**no desnudez**”, sobre todo en los cuerpos desnudos, donde tenemos una descripción muy esquematizada y detallada de los músculos, como en **126**, **224**, y **212a** (Cristo). En otros casos, esta impresión la tenemos menos, como en **108** y **94**.



94

En estos ejemplos, no tenemos descripción tan detallada, esquematizada y

**Figuras desnudas.**

Es evidente que las formas en la pintura **románica** **no** están tan cerca de la **realidad** como las formas de la pintura bizantina (por ejemplo el busto de Eva en **372**, **374**, **378**). Sureda habla sobre una suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí. Así que los miembros del cuerpo actúan de manera aislada. Acusaron a los desnudos románicos como pesados y toscos. Y a los bizantinos como feos. Pero el cuerpo humano tiene que estar representado de manera que no insinuase el deseo físico. De todas maneras la desnudez es el símbolo del pecado. Por eso los **rasgos sexuales** quedan **ocultados** (por ejemplo detrás de una hoja, **378**, u ocultados por el cruce de las piernas, **376**).

Algunas veces la esquematización llega a tal punto en la pintura románica que los cuerpos parezcan **vestidos** con una especie de uniforme (**376**).



376

O como en **266** (figura derecha del hombre de la Introducción en el Paraíso). Aquí, el pintor está separando las formas de la parte del busto. La figura parece como si

lineal, de los huesos y músculos. Se trata de un monumento de tendencia clásica.

En la pintura **bizantina**, las **deformaciones** que se observan son relativamente **ligeras** frente a las de la pintura románica, porque la esquematización sigue siempre la construcción orgánica del cuerpo. Aunque siempre hay excepciones.

En la foto 94 observamos claramente una deformación en el hombro de Cristo. Este caso, nos recuerda que en la pintura bizantina las deformaciones no se hacen por casualidad. Según Tsigaridas ésta es una manera de intentar representar el cuerpo en el **espacio**. En este caso el hombro grande de Jesús, es un intento de representar el cuerpo en el espacio, en perspectiva. El cuerpo es demasiado grande para un niño tan pequeño. Nos recuerda otros casos donde el Niño Jesús se representa con características de una persona más adulta, como por ejemplo la frente de Cristo Emanuil en Agios Stefanos de Kastoriá, 139.

En **ambos** tipos de pintura observamos que el **abdomen** se traza por formas curvadas y los huesos del **tórax** son aparentes. Es interesante observar los casos en que la esquematización de los huesos en el cuerpo nos recuerda la formación del **insecto**, por ejemplo el cuerpo de Cristo en la foto 224.

En todas estas figuras del **románico** y del **bizantino** que hemos visto hasta ahora, el carácter lineal es marcado y marcada asimismo es la impresión de lo **bidimensional**.

llevarse un chaleco o como si los huesos de la espalda estuvieran situados en la parte frontal. En 376 es más fácil pensar en un **uniforme** porque no hay descripción detallada de los músculos en los cuerpos y el cuerpo está separado de la cabeza por una línea en la base del cuello. Pero en **374** aunque los músculos de los cuerpos se describen con detalle, la sensación de que éstos llevan un uniforme la tenemos asimismo.



374

Es como si con esta descripción se intentara no descubrir el cuerpo sino cubrirlo.

La impresión del “uniforme” no la tenemos en la pintura bizantina probablemente porque en ella, como hemos dicho, los músculos y los huesos se trazan de forma más cerca de la realidad<sup>352</sup>.

En la pintura románica, observamos **deformaciones** del cuerpo grandes, como en el cuerpo de Cristo en 293, 397 (niño de la izquierda). En la foto 267, el busto de Eva parece visto desde otro ángulo que el frontal, como visto desde arriba. Eso lo vemos



asimismo en 378. La presentación del busto de una mujer se hace de manera que recuerde muy poco el cuerpo real femenino y tiene que ser feo.

La esquematización de los huesos en el cuerpo que nos recuerda la formación del **insecto** podemos observarla en la pintura románica asimismo, como en las fotos 358, 374, 372. Vemos detalles de músculos y huesos. El tratamiento tiene a veces tendencias ornamentales como en la foto 372.

En **ambos** tipos de pintura observamos que el **abdomen** se traza por formas curvadas y los huesos del **tórax** son aparentes. Es interesante observar los casos en que la esquematización de los huesos en el cuerpo nos recuerda la formación del **insecto**, por ejemplo el cuerpo de Cristo en la foto 224.

En todas estas figuras del **románico** y del **bizantino** que hemos visto hasta ahora, el carácter lineal es marcado y marcada asimismo es la impresión de lo **bidimensional**.

#### Unos casos interesantes.

##### Forma de mangas.

En la pintura **bizantina** los **extremos** de las mangas terminan de modo bastante natural, 86 o 191 (figura a la derecha). En estas figuras, la forma oval cierra en la parte inferior.

El tipo de manga de forma **redonda** no la vemos en la pintura bizantina. Un ejemplo que está cerca es el de la foto 167. Pero aquí vemos que la manga redonda se conecta con otra tela y así no está tan acentuada. Ver asimismo

#### Unos casos interesantes.

##### Forma de mangas.

En la pintura **románica** existe un modo determinado de trazar los **extremos** de las **mangas** como en la foto **281**. La manga termina en una forma oval.

132 145. Tenemos la impresión de lo natural por el modo en que se trazan todas estas mangas.

Otra forma de manga que se **dobra** con naturalidad y recuerda los ejemplos románicos (285, 291) es la que vemos en la foto **102**.



102



281

Asimismo, en la pintura románica tenemos el tipo de manga de forma **redonda** como vemos en la foto 366 (ver asimismo 343 y 248). Este trazado es muy esquematizado con tendencias ornamentales.

En las fotos **285** y 291 vemos como las mangas están dobladas de forma **redonda**.



285

**Personajes con manos cubiertas.**

En algunos casos, vemos que los personajes tienen sus manos cubiertas.

En la pintura **bizantina** vemos los siguientes ejemplos: figura de la derecha, 10, 58, 83b, 74, 75, 110.

En la mayoría de los casos, la forma es bastante alejada de la forma real de las manos debajo de la tela. Sobre todo en los casos de pintura de estilo monástico. Menos alejado de la realidad, es el trazado de las manos cubiertas en la foto 110, donde se trata de pintura de estilo académico.

**Personajes con manos cubiertas.**

Personajes que tienen sus **manos cubiertas** en la pintura **románica** vemos en Esterri d'Aneu (234), Virgen con Calyx de San Pere de Burgal (239), Sant Climent de Taüll (246), Sant Joan Tredós (**260**), Orcau (298), Las tres Marías ante el sepulcro, Casillas de Berlanga (352).



260

En ambas tradiciones pictóricas vemos que la forma de las manos cubiertas no es exactamente la que corresponde a una forma natural de las manos por dentro.

**Como el manto abraza las manos.**

Es interesante el modo en que aparece el **manto** abrazando las manos.

En la pintura **bizantina** vemos que la tela gira holgadamente y con **naturalidad** alrededor del cuerpo y la mano, 114d, **212** (figura a la izquierda), 184 (aquí es extraño como sale la mano).

**Como el manto abraza las manos.**

En la pintura **románica** el **manto** aparece abrazando el cuerpo de modo bastante **estrecho** y a veces sin muchos pliegues como en la foto **296**.



212



296

A veces es extraño el modo que sale la mano por ser tan estrecho como en la foto 298. En la figura de Pablo de la foto 308, vemos un caso parecido.

## 2. COMPARACIÓN Y OBSERVACIONES DESPUÉS DEL ANÁLISIS DEL TRAZADO DE LAS FIGURAS BIZANTINAS Y ROMÁNICAS.

Después del análisis detallado (labor analítica) del trazado de todas las partes de las figuras románicas y bizantinas llegamos a las siguientes conclusiones.

### 2.1 Las formas.

#### 2.1.1 Pintura románica.

##### a. Esquematismo y relación con lo ornamental.

En la pintura románica observamos una tendencia marcada hacia el esquematismo y la ornamentalidad.

La tendencia ornamental de los **pliegues** en lo románico se expresa claramente en el caso de San Climent **248**, donde los pliegues están llenos de gracia elegante.



248



343

Lo mismo vemos en las fotos 257, **343**, 346, y en 366, 367 donde el conjunto de las líneas recuerda motivos vegetales. En estos ejemplos vemos como la vestidura está trazada para contribuir a un conjunto de tendencias ornamentales.

En casos, la esquematización es tan grande que cada intento de presentar movimiento tiene resultados muy ornamentales o estáticos. Por ejemplo los pliegues que parecen agitados por el viento en la parte inferior de las piernas de San Climent **248**. Algo así vemos en **263**, en el modo que la vestidura de la figura queda suspendida en el aire o en 265, 283.





263



240

Una esquematización bastante original de la pintura románica es la esquematización de la **postura sentada** de las figuras. Vemos entonces casos que las figuras parecen que están de pie, aunque están sentadas (figura a la izquierda de la foto **240**). Esto confunde sobre todo a un espectador que no ha tenido experiencia visual del arte románico porque las piernas, de posición frontal, son muy largas y asimismo por el trazado de los pequeños pliegues horizontales que aparecen en el medio de la distancia entre la rodilla y el pie que parecen marcar las rodillas aunque esto no es verdad. Asimismo como las “verdaderas” rodillas están relativamente a una distancia, la figura, que se percibe de pie, parece que tiene las caderas anchas.

En algunos casos, los **cuerpos desnudos** llegan a parecer como insectos (Adán **286**, **372**, **374**). El cuerpo-insecto aparece en la pintura bizantina asimismo pero no escapa tanto de la anatomía del cuerpo humano.



286



374

Cuando las **piernas** están dibujadas desnudas observamos que los músculos y los huesos están esquematizados. A veces aquellas acaban siendo dos líneas simples, algo que no vemos en la pintura bizantina (262 y **281** homicida).



281

En la foto **374** vemos un interesante ejemplo de esquematización de las partes de las piernas desnudas. En cuanto a las manos los nudos y las falanges de los dedos en general se insinúan a través de una simple línea, **302**.



302



376

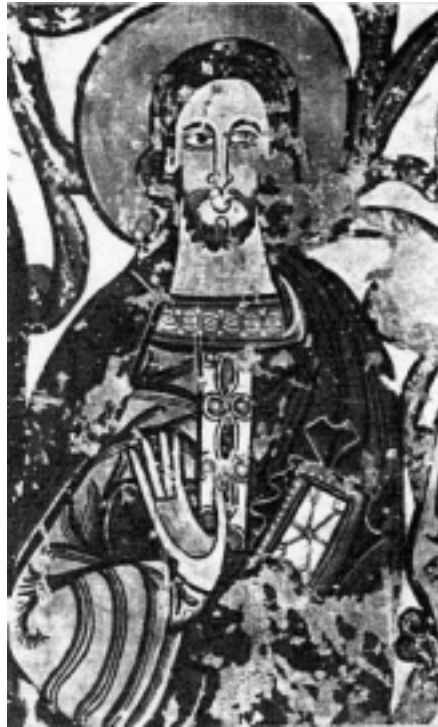


Algunas veces la esquematización llega a tal punto en la pintura románica que los cuerpos desnudos parecen vestidos con una especie de uniforme (**376**, 267 figura del hombre de la Introducción en el Paraíso).

Observamos muchas veces una tendencia a adaptar la forma de las partes del cuerpo, los gestos y el movimiento del cuerpo a las formas geométricas y no al revés. Por ejemplo en Polinya **289**, las **manos** del personaje que está sujetando la cabeza, giran en ángulo recto, un gesto esquematizado.



289



346

Ver asimismo la mano de Adán en 373, y **346**, 348, 304 (mano de la Virgen que guarda el hilo).

El labio superior la mayoría de las veces aparece esquematizado con dos puntas muy agudas, 231. En este ejemplo, observamos también un tipo de esquematización simple y común de los ojos.

En San Climent de Taüll, **249**, el trazado de la **boca** llega a una esquematización de formas de tipo más bien ornamental. En este caso, la boca es como un adorno. Hacia lo ornamental también tiende el tratamiento de la boca que hemos visto en la foto, **371** y en 348 (Apóstol, Ruesta).

En la pintura románica hay casos en que la esquematización de la **nariz** es muy grande. En estos casos el resultado es cada vez diferente.



371



259

En **371** vemos por ejemplo un tipo de nariz “corazón”, en 314 aletas como triángulos, y en 341 aletas separadas en dos partes. Las **orejas** también pueden aparecer muy esquematizadas, **371**.

En la pintura románica, hemos visto esquematizaciones complicadas del **mentón** como la de San Pedro de Santa María de Taüll, **259**.

También vemos esquematizaciones interesantes de la **barba** y del **pelo** (**249**), y hemos visto el tipo de pelo en forma de U inversa tan característico de la pintura románica, **302**.



249



302

### b. Deformación y figura.

Después de la labor analítica que hemos hecho, hemos observado que la gran esquematización que algunas veces se aproxima a lo ornamental puede llegar a crear deformaciones.

En la pintura románica, los **pliegues** no siguen muchas veces la formación del cuerpo. Observamos deformaciones del **cuerpo** 352 (primera figura), **327** (figura a la derecha), 328 (Cristo y Lazaro), **330** (homicida), 332. En los rostros de los personajes de la imagen **341**, no se toma como módulo la largura de la nariz (modo bizantino que utilizaron los románicos españoles) y el rostro aparece deformado.



327



330



341

En la foto **267**, el **busto** de Eva parece visto desde otro ángulo que el frontal, como visto desde arriba. Eso lo vemos asimismo en 378.



267



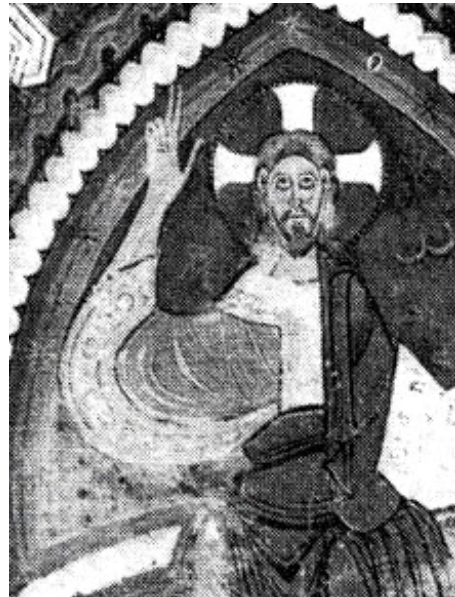
291



En Estahón, Arcángel Miguel, **291**, la esquematización hace que las **manos** parezcan desarticuladas. Es interesante ver como el meñique sale en forma de anzuelo. El tratamiento con formas oscuras, largas, triangulares, produce la impresión de que el resto de los dedos parece como si girasen al revés, hacia el otro lado. Ver asimismo manos que tocan los instrumentos en **227**. En el caso románico de la foto **366** la mano derecha se alarga mucho y gira a través de esta forma redonda para conseguir colocarse en el sitio apropiado al lado de la cabeza.



227



366

Para resaltar su gesto, la mano de Cristo en San Pere de Sorpe, aparece desproporcionadamente grande, **302**. En Estaon, **293**, el brazo de Cristo está totalmente deformado.



302



293

En **318** vemos el énfasis en la mano izquierda de Joaquín que es muy grande, larga y tiene una extraña forma curvada. Sin embargo otras veces el gran tamaño se percibe como una distorsión, como en la foto 376. En la Clusa, **277**, la mano de Cristo que está en gesto de bendición, está muy esquematizada.

La insistencia en mostrar las **uñas** conduce a deformaciones en el espacio en la pintura románica como en la Clusa, **277**. Es el aspecto cubista de la pintura románica que respectivamente lo encontramos en la pintura bizantina.

Es muy interesante ver en la foto **300** la deformación de la **cabeza** por razones que parecen solamente ornamentales y no por razones de expresividad.



### 2.1.2 Pintura bizantina: Un “realismo” bizantino.

A pesar de la abstracción que caracteriza a la pintura bizantina, el pintor bizantino procura siempre mantenerse cercano a la realidad. Es decir, no le gusta traicionar la anatomía real del cuerpo humano, hasta en los casos más “difíciles”. Un ejemplo así (es decir “difícil”) puede ser el tratamiento del **rostro** en la foto **172**.



En este rostro es como si las líneas de los ojos y de las cejas formasen parte, de modo orgánico, de un conjunto de líneas que están abrazando los volúmenes del rostro.

Este es un caso de gran esquematización de la pintura bizantina y tratamiento lineal que hace que el rostro parezca una máscara. Sin embargo, en este caso, el resultado no tiene tendencias ornamentales, el trazado respeta la anatomía del rostro, e interesa mostrar también la existencia del volumen. Es interesante comparar estos rostros con algunos románicos donde la esquematización es muy grande (277, 344, 345).

Sobre todo lo anterior, también damos los ejemplos siguientes:

El **cuerpo** de las figuras debajo de la vestidura, en la mayoría de los casos de la pintura bizantina, no pierde la anatomía del cuerpo humano. Observando las figuras en conjunto sugerimos que la deformación en la pintura bizantina se hace la mayoría de las veces por razones funcionales (función que se relaciona por ejemplo con el énfasis de la expresión o la relación de las partes entre sí en el conjunto de la figura) y no llega a extremos (123).

El **tratamiento de la carne** se hace a través de gradaciones tonales, algunas veces más y otras menos abruptas y observamos la tendencia a representar los volúmenes del cuerpo hasta en los casos más lineales como los que vimos antes (172). Representar la plasticidad del cuerpo humano es una tendencia que tiene sus raíces en la tradición clásica 96, **185**.



123



185

En la pintura bizantina las líneas del **pelo** intentan seguir el volumen de la cabeza en las tres dimensiones (68) y producir así la impresión de volumen. En la pintura

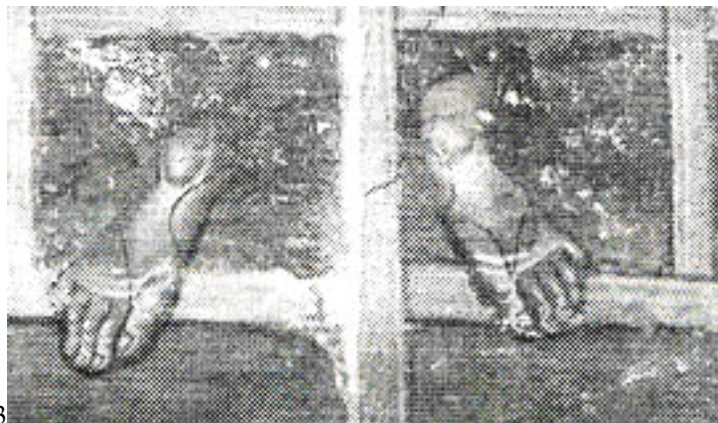


románica, las líneas del pelo siguen los contornos de la cabeza y producen así la impresión de lo bidimensional, 255.



Entre la **barba** y el **rostro** hay siempre gradaciones tonales que les conectan entre sí de forma natural (46). En la pintura románica no se hace siempre así. A veces barba y rostro se separan de modo abrupto o muy lineal, 371.

En el trazado de los **ojos**, la forma del “pez” que es la más común, es la que se aproxima más a la forma natural del ojo y es un tipo de forma que puede moverse más fácilmente en el espacio. En este caso diríamos que la pintura bizantina está más cerca de la realidad (21, 103). En la pintura románica la forma del ojo es más bien almendrada.





En cuanto al **iris** del ojo, en la pintura bizantina aparece más veces oval horizontal que redondo. Aunque naturalmente el iris es redondo, en la pintura, un iris oval, es una convención que hace que el ojo parezca más natural en el espacio y así se representa en la pintura bizantina. El iris, en la pintura románica, la mayoría de las veces es redondo y se ve entero.

La impresión que nos da el **pie** bizantino en el ejemplo de la foto 178, no está tan alejada de la formación de un pie real. Ver asimismo 41d. En la pintura románica si que se aleja por el tratamiento excesivamente lineal (282). Vemos que el tobillo, por ejemplo, en la pintura bizantina, nunca llega a ser un simple círculo como ocurre en la pintura románica (372), no se ven las falanges de los dedos tan marcadas (según las directrices de los manuales). Más esquematización y tratamiento lineal observamos en la pintura bizantina en los casos de **piernas** desnudas. En estos casos se intenta cubrir la desnudez detrás de una gran esquematización.



191



165b

En muchos casos observamos que las figuras de posición frontal se apoyan más en uno de sus pies creando el **contraposto**, una postura que se relaciona con la antigüedad (Cristo 89a, figura de la derecha 191). Esta postura no la vemos tan a menudo en la pintura románica. En ella, las figuras están pisando firmemente al suelo con los dos pies, a pesar del movimiento que tengan a veces las otras partes de la figura (movimiento de telas y manos 291).

Asimismo, en la pintura bizantina, vemos **otras posturas** del cuerpo que nos recuerdan posturas de la tradición antigua, como las figuras sentadas donde las piernas aparecen una en posición frontal y otra en tres cuartos (184, 114e). La figura del ángel en

el centro de la foto **165b**, es un caso parecido donde el cuerpo se ve de posición frontal, la mano de perfil y así el cuerpo gira en una postura muy bella.

### 2.1.3 El carácter de las formas: lo caricaturesco y el humor.

La esquematización y lo lineal ayudó a que el románico crease algunas veces, figuras que parecen caricaturescas y que tienen humor. Como ejemplos de casos en la pintura románica que la esquematización es tan grande que roza casi lo caricaturesco vemos los siguientes:



262

En la foto **262** de la pintura románica, no es sólo la vestidura la que crea la impresión de deformaciones, sino que los cuerpos mismos aparecen deformados. La deformación es absoluta. Las formas recuerdan un dibujo animado.



317



333



277



278

En la foto **317** vemos las caderas y los muslos de los personajes demasiado anchos y la forma de los pies se deforma de modo que recuerda un dibujo animado. En **333** las figuras parecen caricaturas. Hacia lo caricaturesco asimismo aparece la esquematización en las fotos 272, **277** y **278**.

## 2.2 El espacio y el volumen.

### 2.2.1 El espacio y el volumen en la pintura bizantina.

Como hemos visto, al artista bizantino lo que le interesa es representar las figuras en relación con el espectador. Las líneas de fuga en las obras bizantinas, se abren formando una especie de cono visual donde entra el espectador, y se integra en la obra de arte. Hay un asomo de espacio y hay casi siempre un asomo de volumen.

Ejemplos de figuras bizantinas en el **espacio** son los siguientes:

Mientras por un lado tenemos las **figuras** bizantinas en posiciones puramente frontales o frontales dinámicas que se dirigen de modo directo hacia el espectador, por otro lado tenemos los casos de las figuras que giran alrededor de si mismos en un espacio



de profundidad pequeña que pertenece al mundo de la imagen, hasta, abrirse hacia el espectador rápidamente. Ejemplos vemos en la foto **125**, figura del ángel 165b, y 216.



126



125

Muchas veces los **pies** se presentan como si pisasen un suelo inclinado (**126a**) o vistos desde arriba. O, por decirlo de un modo diferente, como si las líneas de fuga se abrieran hacia el espectador.

Muy interesante es asimismo el intento que vemos en algunos casos de presentar los pies en el espacio, en perspectiva, presentándolos muy pequeños como en la foto 84 y en **220** en el ángel que vuela.



220

En la pintura bizantina, la **oreja** se intenta presentar en el espacio, diferenciando, salvo en casos raros, el modo de representarla según su posición: frontal o de perfil, y presentándola desde un ángulo natural (cabeza en posición de tres cuartos, oreja más ancha, **63**, rostro en posición frontal, oreja estrecha.



63



128

Un elemento típico para el tratamiento del cuello en la pintura bizantina es la línea circular de éste. Esta línea, muchas veces sigue el modo en que gira el cuello contribuyendo a crear volumen, unas veces más y otras menos (67,102, **128**). Algunas veces vemos una línea que tiene una forma triangular que toca un lado del cuello contribuyendo así a mostrar como gira éste en el espacio, la inclinación de éste (131).

Un tratamiento de tipo “**cubista**” que observamos a veces en la pintura bizantina vemos en la foto **78**. Aquí vemos que el ángulo entre el tratamiento de la base del **cuello** y la posición de la cabeza es demasiado grande y no es apropiado para la posición del cuerpo.



78

Aparte de los casos “cubistas”, donde aparece otro tipo de concepción del espacio, observamos casos donde el trazado de la figura nos produce cierta **confusión** del espacio. Como ocurre por ejemplo en la figura del arcángel Gabriel en la foto 125. Del pie derecho no estamos seguros si vemos la parte del talón o de los dedos. El pequeño trozo de pie que vemos, podría ser la parte de los dedos, ¿o es el talón? (Ver asimismo figura izquierda 221).

Ejemplos de **volumen** en la pintura bizantina:

El artista bizantino utiliza varios modos para producir la impresión de volumen, como es el **tratamiento** apropiado **de la carne** a través de gradaciones tonales (hasta en los casos más lineales 126, ver también **128**), el modelado apropiado de las líneas del **pelo** que intentan seguir el volumen de la cabeza (68), la situación apropiada de los elementos de la figura en relación con el **contorno** (ver pelo **192**). Notamos también una sombra entre las **cejas** (que muchas veces es triangular) que ayuda claramente a producir la impresión de volumen, y una sombra debajo de los ojos, que les da profundidad, **103**. A veces vemos una especie de volumen entre las cejas y los ojos en la parte hacia el pelo.



192



103

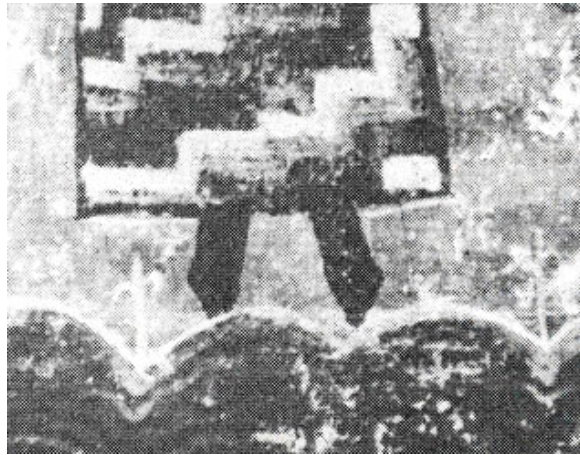
### 2.2.2 El espacio y el volumen en la pintura románica.

En la pintura románica el espacio es bidimensional, en general, y el interés por presentar el volumen es menor que en la pintura bizantina. Vemos que los diferentes planos en el espacio se presentan a veces a través del uso del tamaño, en una **perspectiva** simbólica (**272**).





272



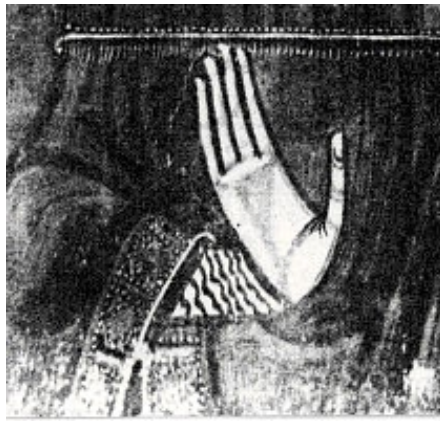
304

En la pintura románica vemos también los **pies** dibujados como si pisasen un suelo inclinado (Virgen **304**). En este caso la inclinación parece más grande todavía (el ángulo entre los pies es más agudo). En **328** es interesante ver como la figura arrodillada parece **no pisar** exactamente al suelo como si este no existiera.



328





260



277

En el gesto de “**oración**”, donde la impresión depende mucho del ángulo que se forma entre la mano y el antebrazo, los ángulos que presentan las partes de la mano (palma y mano) son diferentes: vemos a la frente de la palma y el perfil de la mano (esquematización **cubista**), **260**. Es un tratamiento que contribuye a lo bidimensional de la imagen. El uso del tratamiento cubista es más común en la pintura románica que en la pintura bizantina. Porque aparte de los casos donde se representan muchos lados del espacio juntos, tenemos también los casos donde el espacio parece que se aplasta en un plano, como era el caso anterior. Otro ejemplo de este tipo vemos en las manos de la foto **277** donde aparecen las uñas. Un caso interesante, vemos en Estahón, 291, donde tenemos así la impresión de que los dedos giran al revés, algo que dificulta el gesto de sujetar la cruz.



284



184

A veces el modo en que las manos tocan los cuerpos, como si éstos fueran un **recorte de papel**, aumenta la bidimensionalidad, 266, **284**. Esto ocurre también en la pintura bizantina pero no en este grado, 114, **184**.

El **perfil** es una posición que se utiliza más en la pintura románica. De todas maneras, parece que la mayoría de las figuras románicas viven en su propio espacio sin referencia especial al espectador, 286.

En la pintura románica, como en la pintura bizantina, observamos también que se produce a veces una cierta **confusión en el espacio**. Por ejemplo en el Apostolado de Sant Sadurní d'Osormort, **268**, observamos que el pie del personaje que se supone que está detrás de los otros (el del centro) está en el mismo plano que los de los otros. Los dos diferentes planos se reducen a uno.



268

En la pintura románica, algunas veces, el **tratamiento** de la **carne**, se hace conforme la forma exterior del contorno. Esa es la relación de la pintura románica con lo geométrico y lo ornamental y de ahí sale su fuerte tendencia a experimentar con las formas de un modo audaz. Por ejemplo el tratamiento del cuello de Cristo en **249**. Las

líneas se trazan según la forma general del cuello y no interesa el volumen. Un ejemplo así, raramente vemos en la pintura bizantina, porque en ella esquematizaciones de este tipo normalmente siguen la forma orgánica, teniendo casi siempre en cuenta el volumen.



249



298

En general no interesa resaltar los volúmenes de los **músculos**. El tratamiento es muy lineal. Vemos gradaciones tonales más bien abruptas que suaves, y esto es algo que no contribuye a la impresión de volumen. Salvo en casos donde a pesar de la esquematización, aparece un intento de volumen (298, 323, 328), el cuerpo humano aparece bidimensional.

También el uso apropiado del **contorno**, que en general es muy marcado, se hace para aumentar esta impresión de lo bidimensional. Esto lo vemos en las líneas del **pelo** que rozan perpendiculares el contorno exterior del pelo en 371, o paralelas en 255.



371



302

Lo vemos también en el tratamiento de los volúmenes de la palma de la **mano** de Cristo en **302**, donde las líneas curvadas, al tocar el contorno exterior de la mano y cerrar las formas aumentan la impresión de lo bidimensional.

Las líneas en los **ojos** de la pintura románica, por lo general, son más claras y simples y no se ensanchan y estrechan tanto como en la pintura bizantina (**231**). El dibujo es más esquematizado, más bidimensional, con menos juegos tonales y por tanto menos volumen. En el tratamiento del **cuello** tampoco hay tanta preocupación por representar el espacio y muchas veces vemos una tendencia hacia lo esquemático (**231**).



231



241

En la pintura románica no parece que haya tanto interés por representar la **oreja** en el espacio, por eso no vemos un modo consecuente de representar la oreja según su ángulo de vista. Muchas veces, las orejas se representan en posición frontal, aunque se ven sobre una cabeza de posición frontal (modo cubista), apóstol de la derecha **241**, 309.

La adaptación de las formas románicas a simples formas geométricas, a veces, es tan evidente que aumenta la impresión de la bidimensionalidad, ya que las formas empiezan con más facilidad, para después de un punto, pasar al mundo del **ornamento**, 286, mano **346**, pies de Cristo 282.



346

## 2.3 Expresividad.

En la pintura románica, observamos un distanciamiento entre las figuras y el espectador. Por otro lado, una de las metas de la pintura bizantina es conectar la figura con el espectador.

### 2.3.1 Pintura románica y expresividad.

Los rostros románicos son bastante inexpresivos, sobre todo comparados con los rostros bizantinos cuya expresión se manifiesta de manera orgánica. Una vía importante para transmitir la expresividad de las figuras románicas al espectador es por medio del movimiento. El modo con el que se mueven los miembros expresa la acción (violenta a veces) y, a través de ella, los sentimientos<sup>353</sup>.

Ejemplos:

a) Tenemos muchos ejemplos de figuras que nos transmiten la impresión de que no tienen expresión 241, 248, 291, **302**. A esto contribuye mucho el trazado de los ojos, las cejas y la boca que se trazan sin expresión. Es muy interesante el caso de la figura de la foto **348**. Aquí, la expresión “agradable” de la boca está anulada por la seriedad, casi terror (el iris redondo se ve entero), de los ojos. En el mismo ejemplo vemos como la gran esquematización lleva las formas hacia lo ornamental anulando así cada sentimiento. Esto ocurre en muchos casos en la pintura románica: 249, 277, 290, 371. En éstos la expresión se consume en la tendencia ornamental.

---

<sup>353</sup> Joan Sureda nos da un ejemplo comparando la expresividad de la escena de la Matanza de los Inocentes en San Isidoro de León (358) y la Matanza de los Inocentes en Bagüés (330). Éstos son dos casos diferentes. En el mural leonés, el homicida parece totalmente distante del drama y el niño tiene una expresión en el rostro simplemente triste. La tensión surge sobre todo de las manos y de los dedos de los pies que están girados hacia arriba. Por otro lado en la imagen de Bagüés hay dolor, angustia, agresividad. El modo con el que se mueven los miembros expresa la acción violenta, los cuerpos se arquean, giran, se deforman. Sureda dice que en la decoración de Bagüés el cuerpo humano y el rostro, en ocasiones, adquieren “*una expresividad sin igual*”. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pag.187.





302



348

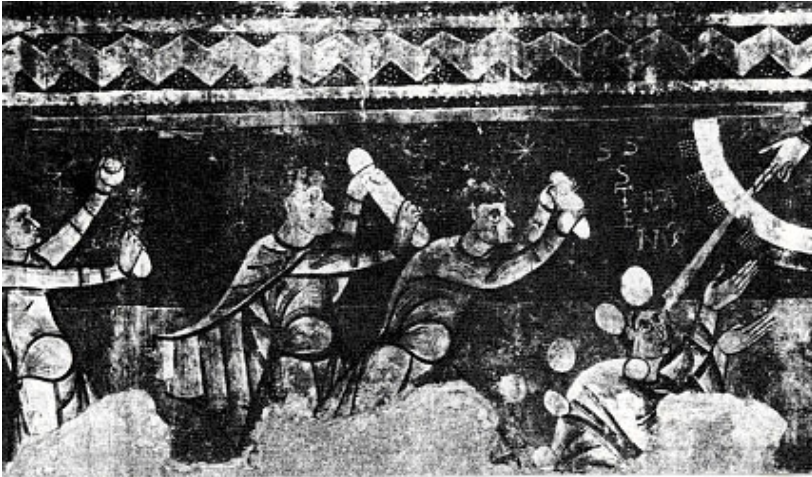
b) Hemos dicho también que algún indicio de expresión puede salir de pequeños **detalles** como un ojo que se agranda 281, una ceja que se levanta 317, el modo en que los dedos giran expresando así la agonía del niño 358.



358

c) La expresión sale de la acción, como en los casos 263, 266, 357.

d) La expresión sale de la **deformación** de los cuerpos como en 327, 328, homicida 330, 332.



263



330



338

Por supuesto que hay casos de **excepciones** donde las partes del rostro adquieren expresividad pero observamos que esto se hace de una manera bastante exagerada como la boca del niño girada hacia abajo en la foto 358 o los rasgos de los rostros de la Virgen y Cristo en **338**. Es un modo muy esquematizado de expresiones de rostro.

### 2.3.2 Pintura bizantina y expresividad.

En la pintura bizantina, hay una gran riqueza de expresiones faciales muy sutiles. Muchas veces la expresión del rostro va acompañada por una cierta expresividad del cuerpo. En general, la impresión final que tenemos después de observar la pintura bizantina es que en ella domina una expresión de la seria melancolía.



El trazado de los **ojos** juega un papel muy importante en la expresividad del rostro bizantino. El ojo en forma de pez puede ser muy expresivo ya que su forma se aproxima a la forma real del ojo humano.

La **profundidad** de los ojos en la pintura bizantina también produce expresión y ayuda a tener la impresión de que las figuras son personas profundas, pensadores o contribuye a dar la impresión de sufrimiento o de cansancio. Esta impresión se produce por la oscuridad del **párpado** inferior y por la oscuridad de la zona debajo de las cejas o se produce por un contorno muy marcado (51). En el párpado inferior en la pintura bizantina, aparte de la sombra, observamos una línea que se dirige hacia las sienes siguiendo el trazado de la línea inferior del ojo de **forma de pez** (103). Cuando la línea empieza en la mitad del ojo, la expresión es más profunda y a veces cansada o puede dar la impresión de profundo dolor, 213.



51



103



213

Es evidente que las **cejas** a través de sus formas contribuyen mucho a expresar los sentimientos de los personajes. Así, en la pintura bizantina, vemos casos que se ondulan ligeramente (24), dando así expresividad a los ojos y en casos se representan totalmente rectas para expresar fuertes sentimientos de dolor (212).



212



126

La expresión de la **boca** contribuye a la expresión de todo el rostro. Un caso parecido al caso románico de la foto 338 que hemos visto en el apartado sobre la expresividad románica, vemos en la foto **126**. Aquí, la expresión de la boca transmite seriedad, pero el trazado no es tan esquemático y exagerado como en el caso románico.

Asimismo el modo en que terminan las **narices** en la parte superior influye en la expresión del rostro. Muchas veces sigue sin interrupción hacia las cejas, algo que produce una expresión serena del rostro, **26**. Otras veces las líneas de la nariz se unen en forma rectangular con las cejas, algo que produce más bien una expresión austera o de dolor, **42**. Y otras, entre cejas y nariz aparecen unas líneas pequeñas que transmiten austeridad, **12**.



26



77

En la pintura bizantina incluso la **frente** se utiliza para expresar hasta los más sutiles sentimientos. La frente contribuye a la expresión de los sentimientos igual que los otros elementos que forman el rostro. Esto es evidente en la foto **77** en donde las líneas de la frente participan en la expresión de todo el rostro. Por encima de las cejas observamos dos líneas, como segundas cejas, que acentúan la expresión de dolor.

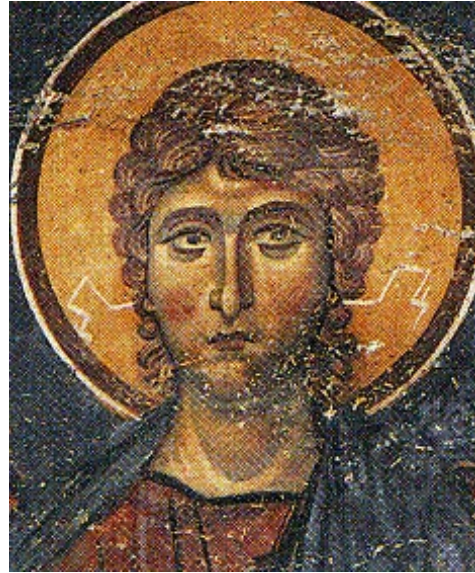
El trazado apropiado puede crear formas que contribuyen a la expresión. En la Panagía de la foto **126** vemos que las **mejillas** se separan en dos, con surcos, representando el dolor profundo de la Madre.

En la pintura bizantina aparece el tipo de mejillas “cansadas”, enjutas. En el Patriarca de la foto **203** este tipo de mejillas se trazan a través de la forma de “corazón” (muy común en la pintura bizantina). Vemos como en este caso de pintura lineal, todas las líneas del trazado contribuyen a transmitir la expresividad del rostro.





203



178



85

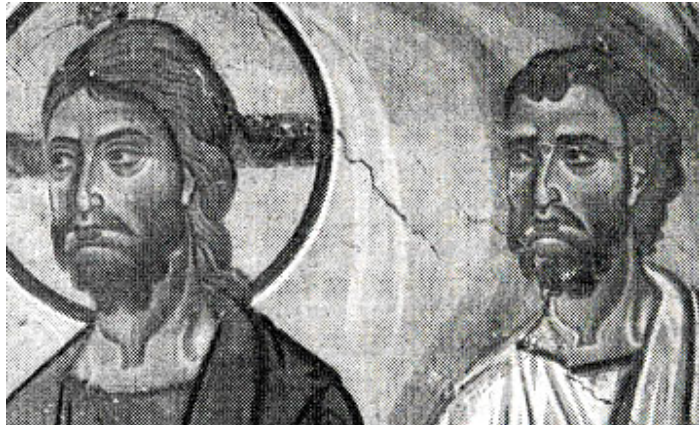
Hemos dicho que aparte de los murales que pertenecen a la pintura de tendencia “académica”, donde se trasmite por lo general seriedad, monumentalismo a veces y serenidad, **178**, en la época de la que nos ocupamos aparece la tendencia “expresiva” de la pintura tardía de los Comnenos. Los sentimientos de las figuras aparecen marcados no solo a través de la expresión de los rostros (acabamos de ver varios ejemplos **126**, **212**, **213**) sino también a través del movimiento del cuerpo. El cuerpo gira alrededor de si mismo y gesticula con mucha expresividad **85**, **125**, **212**.

## **2.4 Modo con el que se expresa la libertad del artista en las dos tradiciones pictóricas.**

### **2.4.1 Artista bizantino. Libertad en los detalles.**

Parece que el artista bizantino encuentra en los detalles la libertad para expresarse sin las limitaciones dogmáticas de las normas.

En este trabajo hemos clasificado los “mapas” del diferente tratamiento de la **frente** en el apartado sobre la frente. Observaremos “variedades” en este tipo de mapas, como por ejemplo en las fotos 64, 77, 81, **117**, figura del centro 133, 164.



Vemos asimismo un interés grande por los detalles del **cuello**. En el cuello, el pintor toma la oportunidad de buscar la anatomía del cuerpo. Muchas veces, se presentan muy marcadas las formas de los huesos y los músculos en la base del cuello que en general en un cuerpo natural no son tan evidentes (ángel, 78, 81, 87). Este interés por las formas de la parte inferior del cuello da resultados diferentes (128 181, **191**). También, algunas veces aparece una formación como una blusa sin mangas que deriva a una gran esquematización y la tendencia a llenar el espacio con detalles, un tratamiento consecuente con el del resto de la figura y al tratamiento esquemático del cuerpo desnudo en la pintura bizantina (**139**, 140, 226).



En la pintura bizantina, hay una gran riqueza de formas de **orejas** que muchas veces en su trazado utilizan formas muy complicadas. Es evidente que en la pintura bizantina, como la oreja es un elemento secundario de la figura, a la hora de dibujarla,

el pintor bizantino se toma toda su libertad, llegando a pintar orejas tan complicadas como las de las fotos (24, 29, 42).

También observamos algo muy interesante: a veces se acentúa la parte interior de la oreja. Parece que ésta, interesa mucho al pintor, demasiado algunas veces. Así que vemos que, a veces el dibujo del interior de las orejas domina al dibujo del conjunto de la oreja (24, 29).

Mucho interés tiene también la variedad de **peinados** que aparecen. Algunos están excesivamente cuidados. Pero esta exageración del peinado forma parte del estilo de la figura, que da la impresión de ser totalmente natural y pasa inadvertida. Vemos una gran variedad de formas en el tratamiento del pelo, a pesar del hecho que existen unos tipos determinados de pelo según la edad y los personajes determinados.

Primero, merece la pena ver como el artista bizantino trata el modelado del **pelo**. Éste es realmente un muy buen ejemplo para ver qué importancia tienen los detalles para él. Asimismo en la **barba** hay una gran variedad de formas.

El modelado del pelo a través de líneas es responsable (como asimismo el contorno) de la impresión final del aspecto del pelo. En algunos casos, las líneas se desarrollan en forma de espiral redondo y dan bien la impresión de un pelo rizado. A veces, las líneas del pelo empiezan por un centro común, se ondulan y terminan en una espiral o forman trenzas 78, 128. En otros casos las líneas simplemente se ondulan, dando la impresión de un pelo ondulado (46). Aquí, vemos las líneas paralelas entre sí.



78



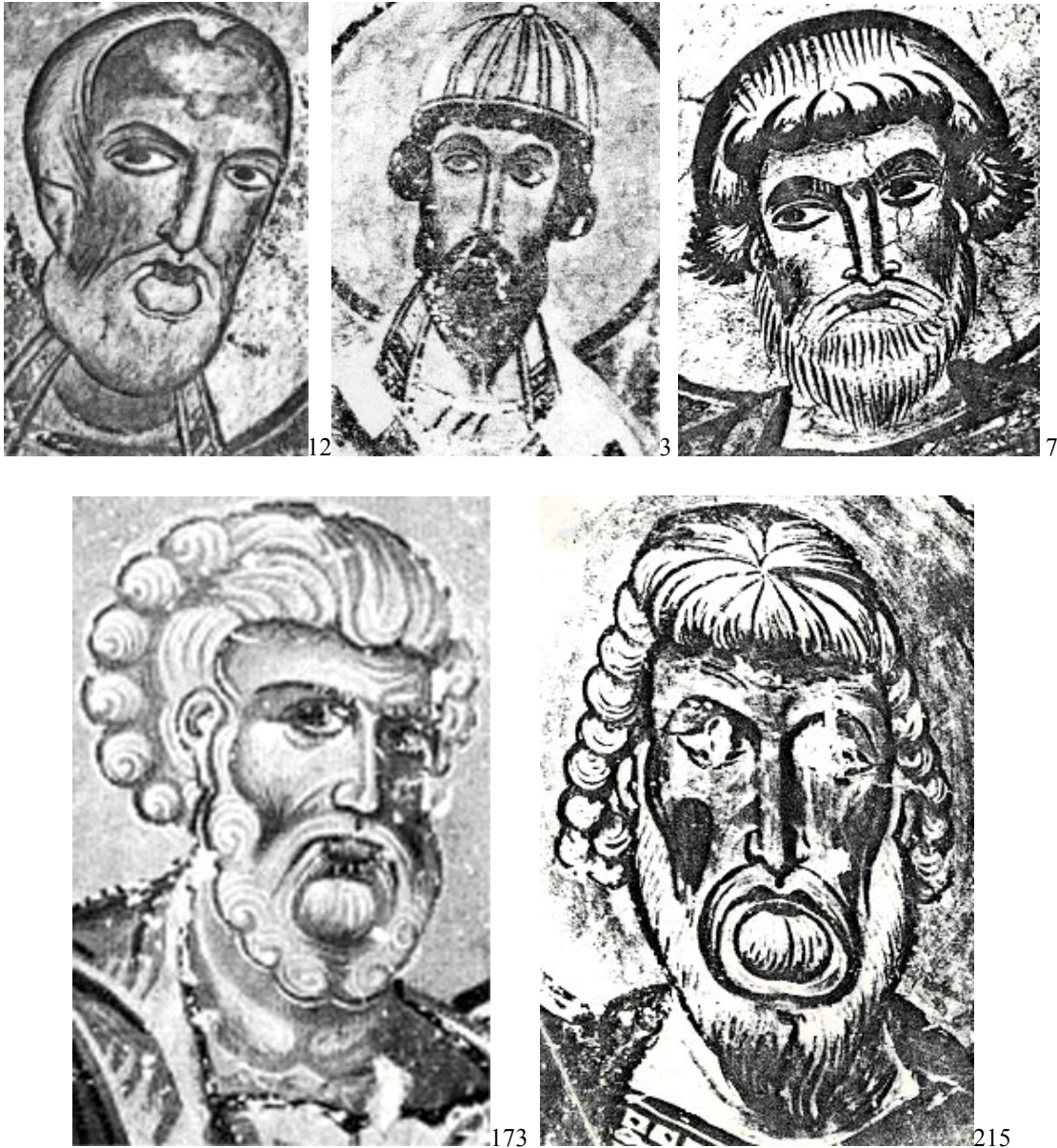
46

Las pinceladas, la mayoría de las veces, se trazan de manera ordenada, paralelas entre sí, que es el modo mas común de la manera bizantina. Pero es siempre muy interesante observar la variedad de formas que se ven en el diferente modo de pintar de los distintos pintores el pelo desaliñado, a pesar de que se sigue un modelo iconográfico común. En estos casos, se ven muy bien los límites de libertad que tenían los artistas bizantinos (ver 28,103).



En el tratamiento del **mentón** observamos igualmente gran variedad. Un tipo de mentón interesante que vemos es el de “medio corazón inverso” (12).

En muchos casos vemos tendencia hacia lo ornamental y, muchas veces, resultados llenos de gracia. Este es el caso del pelo en 3, 7, 117, 127, 128, 138, 139, 165, 172, **173**, 195, 196, **215**.



Aparte de los detalles, hemos visto que el artista bizantino ha tratado con mayor libertad los personajes laicos y los personajes “malos”, aunque, en este último caso, las directrices de los manuales, aconsejan no tratarles de modo diferente que los otros personajes, **220**, **223**. Pero hemos observado que en la representación de esos personajes

secundarios, los pintores, ya sean bizantinos o románicos, son más libres. No sienten la obligación de estar sometidos en esas ocasiones a las normas.



220



223

#### 2.4.2 Pintura románica y experimentación.

El artista románico, muestra una especie de libertad que le hace escapar de las formas establecidas. Está experimentando sobre la forma de la figura humana con osadía, libertad e incluso con humor muchas veces. Por eso el dibujo se aleja a veces de las formas reales.

Esta libertad y experimentalismo de la pintura románica la observamos por ejemplo en la forma de los pliegues y los **extremos** de las telas donde la pintura románica a veces se escapa de los modelos concretos (232, **312**, 315, 318).



312



La libertad y el experimentalismo los observamos también por ejemplo en las numerosas **deformaciones** que hace la pintura románica en sus figuras (330, 332) y en el uso extenso de los casos “cubistas” (277).



357



330

En el modo que las figuras románicas **actúan** (262, 263, 266, 272, dos figuras de la derecha 318, **357**, 359).

También cuando el artista modifica sus formas en formas **ornamentales** (300), entregándolas muchas veces en simples formas geométricas (346, 374).



300



346

Mucha libertad y experimentalismo vemos también en la gran variedad de formas que presentan las diferentes partes del cuerpo. Por ejemplo, el **rostro** románico no tiene

siempre la forma oval de un “huevo”. Mientras el rostro oval de la pintura bizantina se forma de modo más realista, el rostro románico puede aparecer rectangular, **259**, triangular **295**, muy alargado 260, o casi deformado 341.

Gran variedad, observamos asimismo en las formas de las **narices** (319, 341, 345 y de las orejas 247, **229**, 234, **259**, **295**).



259

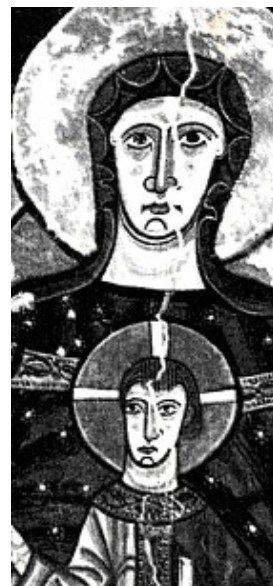


295

El **mentón** también, en la pintura románica presenta una riqueza de formas. Puede ser una línea curvada **229**, o un semicírculo a veces situado bastante bajo o aparece tocando el contorno exterior del rostro aumentando así la bidimensionalidad (Cristo **257**). En 358 (homicida) observamos el semicírculo rozando otra línea paralela del labio inferior.



229



257

## 2.5 Costumbres, prácticas, modas, y fisonomía de la gente.

Para concluir, daremos algunos ejemplos más sobre el diferente trazado de las figuras, que se debe a unos factores diferentes de los que hemos mencionado hasta ahora:

a) A veces se presentan características en el trazado de la figura, que podrían proceder de algunas costumbres, prácticas o modas. Las características en el trazado de la figura podrían estar influidas por estos factores. Por ejemplo, según la **práctica** de los santos observamos diferentes tipos de manos en gesto de bendición en la pintura bizantina. Hay casos donde el pulgar se une con el anular y el meñique<sup>354</sup>. El medio y el índice se dirigen hacia arriba, **29**. Existen casos que el pulgar se une con el anular mientras el medio, el índice y el meñique se dirigen hacia arriba, **191** (mano de Cristo). O existen casos, que solo el índice y el meñique se dirigen hacia arriba, **171**.



<sup>354</sup> Como hemos dicho Fotios Kóndoglu describe como la mano en gesto de bendición simboliza las palabras “Jesús Cristo”. (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Β’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 404.



En la pintura **románica** las manos en gesto de bendición tienen doblados el **anular y el meñique** que no se unen con el pulgar. Los otros dos dedos aparecen rectos, **296**. A veces el **anular y el meñique cruzan** los otros dedos. En el ejemplo de las foto **302**, los dedos salen rectos desde su base.



302



110

La abundancia de los pliegues se debe a la **costumbre** de vestir de los bizantinos. El estilo de vestir con ropa ancha provenía de la tradición antigua y de las modas que venían del Oriente **110**, 125. Es una costumbre que se conecta también con el modo de vestir de la gente más privilegiada económicamente –el modo de vestir expresa el estatus social– que se vestía con ropa de seda o de telas caras blandas que en consecuencia formaban pliegues abundantes (ver apartado del Capítulo C: “1.13.6. Densidad de los pliegues”).

Los occidentales vestían con vestidos más estrechos. En la pintura románica no son tantas las veces que la tela de la vestidura aparece tan abundante como en 367. La mayoría de las veces aparecen menos abundantes como en la foto **304** (ángel).



304



133

En la pintura bizantina aparte de los diferentes cortes de pelo, vemos más rostros barbudos, y a veces y sobre todo en personas ancianas, las barbas son exageradamente largas (3, dos figuras de la derecha **133**). Esta **práctica** no la vemos en la pintura románica.

**b)** Las características en el trazado de la figura también pueden estar influidos por la diferente fisonomía de la gente que vive en las zonas geográficas a las cuales nos referimos. Un buen ejemplo de esto son los **muslos fuertes**, que se representan en la pintura bizantina y son característicos de la pintura tardía de los Comnenos, de finales del siglo XII. En este caso creemos que podemos generalizar y hablar de una construcción de cuerpo fuerte que caracteriza a mucha de la gente de la zona griega, aparece en las representaciones del arte antiguo y se puede observar hasta en la gente de hoy (**212**, 170a).



212



46

En posición de tres cuartos la **nariz** bizantina puede aparecer recta, pero la mayoría de las veces es ligeramente **convexa**<sup>355</sup> (46, 103) o muy convexa (109, 165).

En la misma posición las narices románicas observamos que tienen una tendencia más bien hacia lo cóncavo que hacia lo convexo. Este tipo de nariz puede producir gracia (293, homicida 358).



109



293



192

<sup>355</sup> “*Más gruesa y más convexa es la (nariz) de los ancianos*”. (Kónodoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “*Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*”, Τόμος Α΄, Β΄, Αστήρ, Αθήνα 1960, πág.26.



En la pintura bizantina las **cejas** en general son más pobladas en sus extremos que en la parte interior, mientras en la pintura románica, la parte ancha, algunas veces, está en la mitad de su longitud (128, **192, 302**).

En la pintura románica las cejas están a una **distancia** muy pequeña de los ojos (235, **302**), mientras que en la pintura bizantina muchas veces ocurre lo contrario. En ella a veces vemos una especie de volumen en esta parte (63, **97**).



97



302

En la pintura bizantina la mayoría de las veces el **pelo** es ondulado, o rizado (**78**). En la pintura románica, el pelo, la mayoría de las veces se representa liso (**301**).



En la pintura bizantina la **barba** y el **bigote** se representan densos. El bigote es denso y es continuo es decir que no está separado en el centro debajo de la nariz (**12**).



En la pintura románica, el trazado del bigote la mayoría de las veces, no aparece tan denso y empieza a los lados, debajo de la nariz (345, **300**). En la pintura bizantina, no existe esta distancia en el bigote debajo de la nariz.



## IV CONCLUSIÓN

El viaje a través de las formas en la pintura bizantina y románica resultó realmente hermoso. Tanteando los detalles del dibujo, surgieron formas increíbles, de imágenes que estaban desde siempre allí, ante nuestros ojos, pero que se revelaron realmente durante este proceso. La comparación ha mostrado muchas similitudes, muchas diferencias y muchas particularidades en los diferentes casos.

### 1. Cuatro factores cruciales.

Antes de nada, mencionaremos cuatro factores muy importantes, que conciernen al tema de nuestro estudio. A menudo, intuimos que éstos, se encuentran debajo de algunas características determinadas o de comportamientos pictóricos. Será necesario referirnos a dichos factores ante nuestra necesidad de interpretar estos comportamientos pictóricos, es decir, las formas y los diferentes modos de expresión que aparecen en el trazado de la figura románica y de la bizantina. Pueden aparecer por aislado o simultáneamente en los ejemplos que presentaremos más abajo. Hay que tenerlos en cuenta durante la lectura de los resultados, después de la comparación de nuestro análisis, ya que existen paralelamente en un segundo nivel.

Los factores son:

1. La tradición pictórica de las pinturas bizantinas y románicas.
2. La duración en el tiempo de la pintura bizantina y la pintura románica.
3. La relación del creyente con lo sobrenatural.
4. La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino.

### 1.1 La tradición pictórica de la pintura bizantina y de la pintura románica.

#### 1.1.1 La Grecia bizantina y la tradición grecorromana.

En Bizancio la pintura cristiana es la continuación de la tradición que ya existía, la del Imperio Romano que a su vez se interrelaciona con la tradición helenística, y ésta con la de la Grecia clásica. Podemos imaginar que la pintura bizantina -y más concretamente los murales pictóricos al fresco- tiene a su disposición una gran riqueza de formas y modos de expresión pictóricos, sobre todo en cuanto la figura humana que nos interesa en este estudio.

Pero la civilización bizantina, como hemos dicho es una civilización ecléctica. Los bizantinos se influían sobre todo de los pueblos vecinos. Así que la pintura bizantina presenta también muy marcada la tendencia de tipo de pintura lineal que tiene influencias del oriente (p.ej. arte de Capadocia -que influye también el arte románico de España-, arte árabe etc. Ver Capítulo I, 1. Historia de la Pintura Bizantina en Grecia). Sin embargo, la pintura bizantina, como nunca se apartó de su pasado greco-romano, en muchos casos, en el dibujo de la figura presenta una especie de naturalidad y realismo. Observamos, por ejemplo, que la esquematización en el tratamiento de la carne en la pintura bizantina no se hace de modo tan lineal sino que tenemos gradaciones tonales que muchas veces dan

la impresión de volumen. La tendencia a representar, el volumen, y a veces el monumentalismo, y ciertas características o posturas como el *contraposto*, debemos derivarlas de esa relación con la tradición antigua.

### 1.1.2 Relación de la pintura románica con su tradición pictórica.

La tradición artística de los románicos en España -una tradición ecléctica- se conecta, entre otros, con la tradición de los árabes, el arte mozárabe y la tradición de los nómadas nórdicos que con el declive del imperio romano bajaron hacia el sur. (Ver: Capítulo I, 2. Historia de la Pintura Románica en España). Lo geométrico, y el espíritu de abstracción impregnan estas tradiciones pictóricas que no les interesaba la figura humana.

Pero sabemos igualmente que durante toda la evolución del románico existían elementos bizantinos. La influencia bizantina llegaba a la península ibérica de modo indirecto. Pasaba sobre todo a través del filtro de Italia y Francia. Incluso pasaba a través de África.

La tradición anicónica hispanoárabe, debido a estas influencias recibidas, cambia entonces a un figurativismo narrativo que no tiene antecedentes en lo autóctono. Parece que se necesitaban prototipos de pintura figurativa para expresar la iconografía cristiana donde domina la figura humana.

Los elementos bizantinos se hacen notar en la pintura románica de España pero están alterados, adaptados de manera única y particular. La estudiosa Janine Wettstein, hablando sobre la tradición lineal mozárabe en España y de cómo transforma los prototipos bizantinos, dice sobre el Maestro de Taüll:

*“En Cataluña, dentro de un terreno preparado desde mucho antes por los pintores mozárabes, asistimos a una verdadera creación indígena, y el mundo sobrenatural de Taüll, así como sus personajes graves y esquemáticos, no encuentran otro equivalente más que en España”<sup>356</sup>.*

Más abajo dice que sólo podemos hacer vagas comparaciones con los prototipos orientales. Frente a lo que pasó en Italia y Francia, la transformación de la pintura bizantina en Taüll *“ha sido mucho más radical”*.

Hablando sobre las pinturas de la corriente Franco-bizantina el estudioso Josep Gudiol dice:

*“En aquestes pintures no s’alteren els principis formals de les obres netament bizantinizants, però, en realitat, presenten una mutació que afecta l’expressivitat i el sentit narratiu”<sup>357</sup>.*

La técnica del fresco que practica la pintura mural románica y a la cual nos referimos detalladamente en nuestro apartado correspondiente (1. LA TÉCNICA DE

<sup>356</sup> Wettstein, Janine, “La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes comparatives II”, Droz, Geneve 1978, pág. 109.

<sup>357</sup> Gudiol, Josep, “La pintura Románica”, *Estudis d’art medieval*, LAMBARD, Vol I-1977-1981, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1985, pág.88.

LOS MURALES del CAPÍTULO II) juega también un papel importante en cuanto a la fisonomía del arte románico.

Esta es una técnica que influye en el resultado pictórico porque pone límites determinados de tiempo en el que el trozo de la pintura tiene que estar completado. La ejecución tiene que ser rápida y efectiva. Además la técnica misma, como medio pictórico, lleva consigo un carácter de formas, prácticas y preferencias que se transmiten sólo por el hecho de elegirla como práctica. Así, que es otro medio de transmisión de formas. La diferencia más grande de la pintura románica con la pintura bizantina en cuanto a la técnica es el uso más frecuente del fresco *a secco*. Siguiendo esta practica, el artista románico, por un lado continúa con las formas más viejas que se transmiten a través del uso del fresco y por otro tiene la facilidad de experimentar con nuevos elementos y entregar diferentes conceptos del tiempo a su práctica.

## 1.2 La duración en el tiempo.

### 1.2.1 Duración y renacimientos del arte bizantino.

La concepción del tiempo así como su duración juega un papel importante en la formación de cada disciplina pictórica. Según la duración en el tiempo, los comportamientos son diferentes.

La duración de la pintura bizantina es muy larga. El arte bizantino duró casi mil años. Pero en estos mil años este arte no permanece estático o inflexible<sup>358</sup>, como muchos quisieran acusarlo -aunque funciona en un marco ideológico bastante estricto. A la pintura bizantina se la ha acusado de ser inflexible. Pero hay que pensar que una tradición artística tiene que tener la flexibilidad apropiada para poder mantenerse durante tanto tiempo. Y la bizantina ha tenido la flexibilidad para sufrir los cambios adecuados que la ayudaron a vivir casi mil años. Estos cambios se han hecho sobre todo a través de una serie de “renacimientos” –han sido caracterizados así por los estudiosos-, es decir periodos que favorecieron los valores clásicos.

De hecho, algunos califican el arte bizantino según su relación con la tradición antigua. Robin Cormack dice que para los estudiosos, cuanto más “clásica” parecía una obra de arte bizantino, “*mayor era el reconocimiento de la obra*”. Dice también:

*“[...] la cultura bizantina tenía lazos infinitos con su pasado greco-romano. [...] pero como un arte religioso continuamente renovado, el arte bizantino, opera como algo más que una etapa de la recreación de la antigüedad, produciendo una especie de débil renacimiento antes de que el renacimiento real empezase”*<sup>359</sup>.

<sup>358</sup> Esto es algo que muchos de los estudiosos intentaron sostener. Robin Cormack en el prefacio de su libro dice: “*Este libro aspira a reconstruir la idea de que el arte Bizantino sea un monolito [...]*”. Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.8.

<sup>359</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.17.



De todas maneras, los cambios en el itinerario de la pintura bizantina siguen una repetición cíclica, parecida a la noción del tiempo bizantino, que, sumido en la eternidad, tiene un movimiento cíclico<sup>360</sup>. Observamos que existen periodos que se caracterizan por una tendencia clásica. A estos periodos suceden otros que se caracterizan por una tendencia lineal. O estas tendencias coexisten en el mismo periodo o, incluso, en la misma obra.

Las diversidades han sido siempre reconocidas por los historiadores del arte. Robin Cormack dice:

*“Toda la historia del icono podría ser expresada como un diálogo entre estilos diferentes, que se extienden desde el más abstracto hasta el más naturalista. Hemos visto ejemplos de esto, y en algunos iconos los extremos están combinados, incluso en el primer arte bizantino”*<sup>361</sup>.

### **1.2.2 La duración en el tiempo de la pintura románica.**

La duración de la pintura románica en la península ibérica es mucho más corta que la de la pintura bizantina. Como hemos dicho la pintura románica en España dura casi tres siglos. Del siglo XI hasta el XIII para evolucionar después hacia lo gótico. Durante este tiempo, como hemos visto, las estructuras eclesiásticas y sociopolíticas todavía estaban en proceso de transformación y no eran tan sólidas, como en Bizancio, la sociedad se caracterizaba por una movilidad dinámica especial y “[...] todo esto contribuía a la eliminación del control ideológico y a la toma de iniciativas novedosas en el arte religioso”<sup>362</sup>.

En este marco se puede explicar la libertad del artista románico para experimentar con nuevas formas pictóricas. Se puede explicar su facilidad a la hora de adaptarlas y transformarlas. Además, el artista románico no tiene el peso de una tradición tan larga que le ofrezca soluciones a sus problemas pictóricos. Por eso se enfrenta a estos problemas con mucha flexibilidad. No duda en experimentar, en buscar nuevas soluciones. Todo esto conduce rápidamente a la etapa siguiente que expresará los requisitos de una nueva era, el Gótico.

## **1.3 La relación del creyente con lo sobrenatural.**

### **1.3.1 Lo sobrenatural y el creyente románico.**

La relación con lo sobrenatural es un factor que presenta diferencias en la expresión pictórica de las dos culturas.

<sup>360</sup> Sobre el tema del tiempo en el arte bizantino ver (Barutas) Μπαρούτας, Κώστας, «Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη», Σαββάλας, Αθήνα 2002, págs. 224,225.

<sup>361</sup> Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997, pág.209.

<sup>362</sup> (Barutas) Μπαρούτας, Κώστας, «Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη», Σαββάλας, Αθήνα 2002, pág. 257.

Santiago Sebastián López dice hablando sobre el mundo románico:

*“Lo sobrenatural ocupa un lugar importante en la vida de los monjes medievales, de ahí que el arte del siglo XII lleve impreso el genio monacal. (...) el monje vive soñando a medias, entre el mundo visible y el invisible, ya que no hay fronteras para él (...). El demonio suele aparecerse a los monjes como una mujer seductora, y esta figura del demonio no viene de los manuscritos orientales sino que parece una creación que los monjes artistas elaboraron”*<sup>363</sup>.

Chandler Rathfon Post estudiando las características que impregnan a través del tiempo la cultura española menciona que

*“[...] las pinturas de la Reacción Católica en España eran más numerosas y más cerca emocionalmente del éxtasis que en otras naciones”*<sup>364</sup>.

El monje románico parece que vive de modo diferente su mundo sobrenatural en los monasterios del Mediterráneo y esto le influye en la expresión pictórica.

La iconografía románica que ilumina la vida del espíritu cristiano del Occidente era épica y teratológica, poblada de una serie de monstruos extraños, que crean imágenes horribles, inspirada por la idea del fin del mundo. Henri Focillon habla también de “desproporciones” y “cualidades sobrehumanas” que caracterizan este arte<sup>365</sup>.

Hay que tener en cuenta que en la tradición de la pintura románica existe el peso de las ilustraciones del *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana<sup>366</sup>. Se consideraba que en el año mil se aproximaba el fin del mundo, una idea surgida de los escritos de San

<sup>363</sup> López, Santiago Sebastián, “Mensaje del Arte Medieval”, El Almendro, Córdoba 1984, pág. 39.

Observamos la aparición de los demonios y del mal en diferentes tipos de obras pictóricas que influyeron la pintura románica española, como las pinturas borgoñonas o las de la Capadocia (ver nota 97). Pero la pintura románica glorifica a Dios. El mundo del arte románico existe más allá. Joan Sureda dice que “se levanta sobre el mundo humano”. Es totalmente contrario de la realidad cotidiana del hombre medieval. Es abstracto y transcendente lleno de riqueza, la riqueza de la casa de Dios. Es un mundo lleno de visiones sobrenaturales, “[...] en el que lo exótico y aun monstruoso es más habitual que lo conocido y lo próximo”. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág. 61.

<sup>364</sup> Post, Chandler Rathfon, “A history of Spanish Painting”, Vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1930, pág. 13.

<sup>365</sup> Focillon, Henri, “The Art of the West”, Vol. I, Phaidon, London 1963, pág. 103.

<sup>366</sup> Beato de Liébana, *Comentario al Apocalipsis* (finales siglo VIII). El texto del Beato está basado en textos más viejos y es una importante fuente iconográfica ya que está ilustrado con miniaturas. Los manuscritos que se conservan datan los más antiguos de finales del siglo XI y los más recientes de la tercera decena del XIII.

La preocupación del Beato por el fin del mundo le condujo a comentar el Apocalipsis de San Juan, en unos códices que más tarde fueron conocidos por toda Europa y que los estudiosos llamaron “*beati*”. En los códices se utilizaron técnicas de memorización, según las cuales “[...] un conocimiento para mantenerse tiene que conservarse en la memoria combinada con una representación lo más terrorífica e impresionante posible”. [Eco, Umberto, «Η Αποκάλυψη του Ιωάννη», Εκδοτικός Οργανισμός Θεσσαλονίκης (1η εκδ. 1973, Franco Maria Ricci), Θεσσαλονίκη 1989, pág. κη’]. La iconografía del texto empieza a principios del siglo X. Los principios eternos y los caminos de la Salvación tienen que ser ilustrados. Las ilustraciones del Beato de Liébana fueron muy populares en ese periodo porque toda la gente tenía las mismas preocupaciones que él.

Juan Evangelista en el Apocalipsis. El Beato de Liébana (siglo VIII) expresó su angustia por la llegada del fin del mundo a través de su texto. Los ilustradores de los “*beati*” crean lo que Enrique Lafuente Ferrari, denomina como primer arte nacional: la miniatura mozárabe. El estudioso dice que

*“El texto del ‘Apocalipsis’, que en el resto de la Europa cristiana no alcanzará su divulgación y fecundidad artística hasta el siglo XII, estimula la religiosidad y el poder de creación de los cristianos españoles desde el siglo IX”<sup>367</sup>.*

### 1.3.2 Lo sobrenatural y el creyente bizantino.

En general, en la cultura bizantina no tenemos la misma relación con representaciones de monstruos (como vemos en la pintura románica). La deformación en el trazado de las figuras no es excesiva y siempre se realiza dentro de unos límites. Existe siempre la idea de la “medida” antigua. La cultura clásica protege de los extremismos.

La civilización laica en Bizancio tenía su propia tradición que estaba directamente vinculada con la antigüedad clásica. Aunque la relación entre los monjes<sup>368</sup> y el pueblo era muy estrecha, la clase alta estaba bastante lejos de la influencia de los monjes como ocurría en la Europa occidental<sup>369</sup>. Este fenómeno en Bizancio no tuvo el mismo vigor en todos los periodos. La influencia del clero en unos periodos fue más fuerte y en otros menos.

Un ejemplo interesante es el hecho de que en la pintura bizantina, como ya hemos dicho, a las personas “malas” se procuraba representarlas como personas normales, sin asomo de ningún signo de maldad. Los rostros de Judas, de los asesinos y de los bandidos en la pintura bizantina no se representan con rostros feos o expresiones retorcidas para mostrar el mal carácter del personaje<sup>370</sup>, aunque a veces existieran excepciones y ocurriera lo contrario (ver foto 223).

Tampoco la relación que tiene con la muerte el creyente ortodoxo es parecida a la de la cultura románica. En la vida de la Ortodoxia griega la resurrección de Cristo juega un papel más importante que su muerte y esto queda demostrado por el hecho de que tradicionalmente se le da más importancia, se festeja más el domingo de Resurrección que el resto de los días de la Semana Santa.

<sup>367</sup> Lafuente Ferrari, Enrique, “Breve Historia de la Pintura Española”, Akal, Madrid 1987, pág.39.

<sup>368</sup> “El comportamiento de los monjes bizantinos, que eran enemigos declarados de la civilización griega antigua, tenía sus raíces también en la procedencia social de los monjes, que provenían (con algunas excepciones desde luego) de la clase de los agricultores y no conocían los bienes de la educación y de la civilización. Bien podría decir alguien que los consideraban productos de Satana”. Los monasterios eran refugios contra el Diablo. (Aguridis) Αγουρίδης, Σάββας, «Πώς αναγεννήθηκε ο μοναχικός βίος στην Ελλάδα», στο *Ελεύθερο Βήμα, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 12 Αυγούστου 2001, Αθήνα, σσ. 42,43.

<sup>369</sup> Más sobre el tema ver Hauser, Arnold, “Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης”, Τόμος Α, Αθήνα (sin fecha), pág.182.

<sup>370</sup> Ver el comentario de Kóndoglu en Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 411.

### 1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino.

Un punto muy importante, y que probablemente nos dé una explicación sobre las diferentes expresiones pictóricas, es el modo particular con el que el hombre de la época se concibe a sí mismo en el mundo. Este modo es diferente en las dos culturas.

El periodo de tiempo que estudiamos es el periodo en el que el ser humano empieza poco a poco a tener conciencia de sí mismo como individuo. Creemos que la ruta hacia la individualización es un acontecimiento muy importante, es una etapa en la historia del ser humano. Este acontecimiento, de hecho, no puede dejar de influir en la expresión artística.

Durante la Edad Media, el ser humano no tiene todavía una concepción de sí mismo como una unidad separada del conjunto. Pero empieza una nueva era. Una muestra de esta nueva etapa es la aparición de los nombres de los artistas (hasta ese momento no firmaban sus obras) que aparecen individualmente a través de sus firmas, en algunos casos de obras del siglo XII<sup>371</sup>. El autorreconocimiento del hombre medieval como individuo se forja durante este periodo y se manifiesta prácticamente después del siglo XIII.

En el tema de la individualización, el espíritu humano se desarrolla paralelamente en los dos extremos de la Europa del Sur: el oriental y el occidental. Sólo que existe una diferencia entre la noción de *individuo* y cómo es concebido en el mundo occidental y su correspondiente noción de *individuo* en el mundo oriental. Probablemente esta diferencia es la que determina la diferente actitud del hombre frente al universo. Lo que difiere es el tipo de individualidad y por supuesto, sus características.

En Occidente el hombre se concibe a sí mismo como la unidad de un ser, como *individuo*, es decir un ser individualizado, pero que a su vez es *una parte* de una naturaleza común<sup>372</sup>. Desde San Agustín, los teólogos occidentales le dan una mejor importancia a la mente, frente a la participación empírica en sí<sup>373</sup> que tienen los orientales. Para los primeros, el ser humano concibe su verdad a través del intelecto. Es decir, el hombre concibe la idea de Dios a través de la mente.

En Oriente lo que determina al *prósopon* (= individuo según la ortodoxia griega) es su referenciación, es decir, una individualidad siempre en constante referencia al “otro”<sup>374</sup>. El *prósopon*, según Iristos Giannarás, se caracteriza por su referenciación y a la vez por su participación empírica<sup>375</sup>, siendo éstas dos las vías que le hacen sentir la verdad de Dios. Pero todo este tema de la individualización y las diferencias entre el Oriente y el Occidente sería objeto de otro estudio aparte, más profundo. La extensión de esta tesis sólo nos permite presentarlo en líneas generales.

<sup>371</sup> Sobre esto ver nuestro apartado sobre el artista medieval (4.2. El artista medieval, CAPÍTULO I).

<sup>372</sup> Sobre el tema ver (Giannarás) Γιανναράς, Χρήστος, «Το πρόσωπο και ο έρωας», Δόμος (1<sup>η</sup> έκδ. 70), Αθήνα 1992, pág.48.

<sup>373</sup> Sobre el tema ver (Giannarás) Γιανναράς, Χρήστος, «Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα», Δόμος (1<sup>η</sup> έκδ 1992), Αθήνα 1996, pág.31.

<sup>374</sup> O según Stelios Ramfos “[...] en vez de referirse al otro que está frente a mí, se refiere al otro que existe dentro de mí”. (Ramfos) Ράμφος, Στέλιος, «Να ελευθερώσουμε στην επιθυμία μας τη δεκτικότητα μας», Γιώργος Γαβαλάς (εκδ.), Διαβάζω, Τεύχος 439, Απρίλιος 2003, pág.71.

<sup>375</sup> (Giannarás) Γιανναράς, Χρήστος, «Το πρόσωπο και ο έρωας», Δόμος (1<sup>η</sup> έκδ. 70), Αθήνα 1992, pág.41.

Pasemos ahora al campo de la pintura e intentemos relacionar todo lo dicho anteriormente con ella. Hemos dicho antes que el hombre medieval todavía no se concibe a sí mismo como una unidad. Quizás por esta falta de conciencia como individuo se explica lo que dice Joan Sureda:

*“El pintor de la época no entiende del alma del hombre, de aquello que no se exterioriza a través de gestos ostentosos, de aquello que requiere un acercamiento mucho más íntimo al hombre como ser individual”<sup>376</sup>.*

Probablemente ésta es la razón por la que vemos muy acentuados en la pintura románica el movimiento y la expresividad a través de los gestos. Los sentimientos no se expresan en los rostros, que, por lo general, son inexpressivos y distantes. Se expresan más bien a través de la acción, de los gestos grandes, del movimiento.

Joan Sureda explica:

*“El entender el hombre como instrumento (de Dios), hace que el sentimiento quede ahogado por la acción, por la presencia del acontecer. La acción gobierna entonces la expresividad de los cuerpos: los seres de la pintura no son tanto seres que sienten, sino seres que actúan; sólo de manera muy aislada esta actuación implicará una sensación corporal del propio acontecer, en todo caso, de un acontecer dramático. La agresividad, el dolor, el sufrimiento, el odio, la venganza son los sentimientos que suelen aflorar en los cuerpos románicos; [...]”<sup>377</sup>.*

Pero, hemos dicho que la tendencia hacia una individualización que concibe al hombre como una parte de un todo, empieza a entereverse durante este periodo en Occidente. El hombre empieza a separar su yo del conjunto. Este hecho se puede entrever en la relación no-orgánica de las formas pictóricas en las figuras de la pintura románica. Entonces se puede explicar lo que dice Joan Sureda, que en la secuencia altorrománica el cuerpo se entiende como una *“suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí”<sup>378</sup>*. Estas partes, (cabeza, manos, piernas, etc.) parece que actúan *“de manera aislada”*. Se presenta una especie de fragmentación del cuerpo humano.

La concepción del ser humano como *prósopon* por los cristianos orientales tiene como resultado formas pictóricas diferentes. Hemos dicho que el *prósopon* es una individualidad siempre en referenciación al otro. Este hecho, junto con su participación empírica del mundo acentúa el papel de los sentimientos.

Georgios Kordis, hablando sobre el dibujo de la figura bizantina dice que la figura se coloca así para que tenga una relación dinámica con el espectador<sup>379</sup>. Lo que interesa

<sup>376</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág.187.

<sup>377</sup> Sureda, Joan, opus cit., pág.174.

<sup>378</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pág.174

<sup>379</sup> La referencialidad de la imagen bizantina no concierne sólo al espectador sino a Dios también. Porque es “[...] la Gracia del Dios que ilumina el intelecto del agiografo y conduce su mano, por eso los agiografos antiguos raramente firmaban sus obras, y los que ponían sus nombres, escribían: ‘Realizado

es que la figura parezca que se separa de la superficie pictórica y se dirija al espectador. El espectador tiene la impresión de que la mirada de la figura se dirige hacia él y se produce la sensación de familiaridad<sup>380</sup> (está claro que la ubicación y la postura de una figura depende asimismo de la composición total). Así que los sentimientos en la pintura bizantina se expresan sobre todo a través de los rostros de los personajes.

También, las formas en la pintura bizantina se encuentran en relación las unas con las otras. En general la formación es de tipo orgánico más que geométrico, aunque se basa en cálculos geométricos; por eso vemos que las formas no son tan simples<sup>381</sup>.

## **2 Resultados después de la comparación de las imágenes.**

### **2.1 Las formas.**

#### **2.1.1. Pintura románica. a. Esquematismo.**

Por lo general, la pintura románica es más esquemática, más bidimensional, con menos juegos tonales y por eso, con menos volumen. Existe en la pintura románica una tendencia hacia la esquematización extrema, pudiendo llegar a producir formas exageradas, formas muy simples o formas extrañas deformadas, ornamentales.

La esquematización de la pintura románica, se hace más bien a través de formas geométricas simples y claras. Los pintores románicos utilizaban ejes y diagramas geométricos. En el caso de la pintura bizantina, las formas muchas veces son más bien orgánicas y se relacionan de modo orgánico entre sí.

Los cuatro factores cruciales que hemos mencionado, se encuentran bajo nuestras observaciones. Sobre la relación de la pintura románica con lo sobrenatural hablaremos más adelante. También, muy importante es la tradición anicónica que existe en las raíces de la pintura románica de España (sobre la cual hemos hablado en el apartado “1.1.2 Relación de la pintura románica con su tradición pictórica”, IV CONCLUSIÓN), que influye la relación con lo esquemático y lo ornamental.

#### **b. Esquematismo y relación con lo ornamental.**

Los miembros de la figura humana llegan a veces a deformarse excesivamente para formar parte del espacio bidimensional del ornamento.

Según Henri Focillon,

---

*por la mano del siervo pecador de Dios [...]’, así se muestra que el pintor ha prestado sólo su mano para la producción de la obra, y lo ha pintado la Santa Gracia ‘a través de su mano’*”. Comentario de Fotios Kóndoglu en nota 1, pág.46 del libro: Ouspensky L., (μετφρ. Φώτιος Κόντογλου), «Η Εικόνα», Αστήρ (1<sup>η</sup> εκδ. 1952), Αθήνα 1991.

<sup>380</sup> Ver la descripción de Kordis en Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, págs.54, 55.

<sup>381</sup> Más sobre el tema ver Kordis opus cit. pág. 21.



*“[...] las figuras románicas estaban concebidas para adaptarse al espacio arquitectónico [...] y eran dibujadas y compuestas de acuerdo con las formas ornamentales”<sup>382</sup>.*

Este arte está en contradicción con las formas académicas del arte antiguo. Está en alianza con el repertorio abstracto que se había difundido por Europa. “*La armonía y proporciones de vida*” son sustituidas por “*la armonía y proporciones de un sistema abstracto*”<sup>383</sup>.

Es muy interesante observar los ejemplos donde la esquematización es muy grande hasta llegar a tener tendencias ornamentales en el apartado “a. Esquematismo y relación con lo ornamental” del Capítulo III: “2.1.1 Tendencia hacia el esquematismo y la ornamentalidad de la pintura románica. Deformación de la figura.”.

### **c. Deformación y figura.**

La gran esquematización que algunas veces se aproxima a lo ornamental puede llegar a crear deformaciones. En estos casos, muchas veces, a los pintores románicos no les interesa representar lo natural sino más bien obedecer al espacio, que pertenece al mundo fantástico del ornamento.

Joan Sureda habla de una suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí: la figura se percibe fragmentada así que los miembros del cuerpo parece que “*actúan de manera aislada*”<sup>384</sup> (ver los apartados de los “cuatro factores cruciales” de la Conclusión: 1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino y 1.2.2 La duración en el tiempo de la pintura románica). Las formas en la pintura románica en estos casos no siguen la formación anatómica real del cuerpo humano. No están tan cerca de la realidad como en la pintura bizantina.

Hemos visto muchos ejemplos donde las deformaciones del cuerpo en la pintura románica parece que son más graves que en la pintura bizantina (ver ejemplos del apartado “b. Deformación y figura” del Capítulo III: “2.1.1 Tendencia hacia el esquematismo y la ornamentalidad de la pintura románica. Deformación de la figura.”). En muchos ejemplos llegamos a la deformación no por razones funcionales sino más bien por razones de expresión.

Pero aparte de la relación con lo ornamental que influye en la expresión románica creemos que la relación con lo sobrenatural influye igualmente. Nos hemos referido ya a las palabras de Henri Focillon cuando habla de “*desproporciones*” y “*cualidades sobrehumanas*” que caracterizan este arte y se transmiten por el tratamiento que acabamos de describir: las proporciones, el gran esquematismo<sup>385</sup>.

<sup>382</sup> Focillon Henri, “The Art of the West”, Vol.I, Phaidon, London 1963, pág.105.

<sup>383</sup> Focillon, Henri, “The Art of the West”, Vol.I, Phaidon, London 1963, pág. 116.

La subordinación de las figuras vivientes a lo espiral y lo entrelazado, la vemos asimismo en el arte de los Irlandeses. Ver como ejemplo las ilustraciones del Libro de Kells, obra de diversos pintores: Sullivan, Edward, “The Book of Kells”, Studio Editions, London 1986.

<sup>384</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1a ed.) Madrid 1985, pág.174.

<sup>385</sup> Focillon, Henri, “The Art of the West”, Vol.I, Phaidon, London 1963, pág.103.

### 2.1.2 Pintura bizantina: un “realismo” bizantino.

A pesar de la abstracción que caracteriza a la pintura bizantina, el pintor bizantino procura siempre mantenerse cercano a la realidad. Es decir, no le gusta traicionar la anatomía real del cuerpo humano. Observamos un tipo de “realismo” bizantino, sobre todo en la tendencia académica del periodo de los Comnenos. Al fin y al cabo la pintura bizantina nunca se apartó de su pasado greco-romano. Hasta en los casos más “difíciles”, hay un asomo de la anatomía real del cuerpo humano (ver el apartado de la Conclusión: 1.3.2 Lo sobrenatural y el creyente bizantino). Sobre la relación del arte bizantino con su tradición pictórica, ver los dos primeros “factores cruciales” de los apartados de la Conclusión: “1.1.1 La Grecia bizantina y la tradición grecorromana” y “1.2.1 Duración y renacimientos del arte bizantino”.

Las formas se relacionan de modo orgánico entre sí (ver el apartado de la Conclusión: 1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino) y aparecen más bien orgánicas. Los artistas bizantinos no trabajan con diagramas geométricos. Ellos, marcaban sobre todo las proporciones, algo que les ayudaba trabajar con formas orgánicas.

Sin embargo existen casos de alto grado de esquematización. Pero aquí, el resultado, y quizás la intención, y el uso de la esquematización pueden ser muy diferentes en relación a la pintura románica como hemos visto en los ejemplos del apartado del Capítulo III: “2.1.2 Un ‘realismo’ bizantino”.

### 2.1.3 El carácter de las formas: lo caricaturesco, el humor y la seriedad.

La esquematización y lo lineal ayudó a que el románico crease algunas veces, figuras que parecen caricaturescas (ver apartado del Capítulo III: “2.1.3 Lo caricaturesco, el humor y la seriedad”). Este hecho se ha comentado varias veces como negativo. Pero el punto de vista de una persona de hoy (que tiene la tradición de la abstracción asumida), no debe sentirse limitado por críticas de este tipo. Además nosotros creemos que en este carácter caricaturesco, ayudado por la tendencia ornamental, una combinación novedosa en la pintura cristiana, hay marcadas huellas de humor. Un humor que nos sorprende de manera agradable, y lo podemos apreciar positivamente teniendo la óptica de un hombre o de una mujer del siglo XX.

Sería interesante referirse aquí a una de las características diacrónicas que, según Chandler Rathfon Post, conforman la tradición española (si es posible hablar de tradición “española” uniforme y si es posible también hablar sobre características de este tipo). Una de ellas es la gravedad en el temperamento<sup>386</sup>. El humor de la figura románica parece como una reacción contra esa gravedad, su otro extremo.

Por otro lado, no podemos decir que existan huellas de humor en las imágenes bizantinas. La figura bizantina tiene como característica la seriedad. Ya sea en sus momentos más clásicos, o en sus momentos más expresivos. En estos últimos, la

<sup>386</sup> Sobre las características que determina Post ver Post, Chandler Rathfon, “A history of Spanish Painting”, Vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1930, pág. 13.

pintura desborda dramatismo y sentimentalidad, pero el carácter general que predomina es la seriedad.

## 2.2 El espacio y el volumen.

### 2.2.1 El espacio y el volumen en la pintura bizantina.

Al artista bizantino no le interesa tanto representar las figuras o los objetos -el espacio en general- detrás de la superficie pictórica. Lo que le interesa es representar las figuras en relación con el espectador. El espacio “se abre” hacia el espectador intentando la comunicación con él. Por eso las líneas de la perspectiva bizantina van dirigidas hacia el espectador (ver el apartado de la Conclusión: 1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino). No se trata de una perspectiva inversa. Porque las líneas de fuga no convergen en un punto concreto delante de la imagen.

*“Por el contrario, se abren formando una especie de cono visual frente a la obra. Un cono visual de fuerzas y energías donde entra el espectador, y forma parte de la obra de arte [...]. Los bizantinos dibujan en perspectiva teniendo como único criterio la presencia plástica de la figura y su referencia al espectador.”<sup>387</sup>.*

En el caso de las figuras sentadas hay que tener en cuenta la perspectiva del cuerpo<sup>388</sup>. Entonces los miembros que están más adelante se dibujan abajo y los que están atrás, arriba. *“Así, las figuras se relacionan con el espectador y se mueven hacia él”<sup>389</sup>*. En las figuras sentadas en posición de tres cuartos hay que tener en cuenta que la figura existe en un espacio que tiene cierta profundidad<sup>390</sup>.

Quizás así se explique que, mientras en la pintura bizantina domina la idea de lo bidimensional, se intenta representar las figuras moviéndolas o girándolas en el espacio. Al mismo tiempo, como hay un asomo de espacio, hay casi siempre un asomo de volumen que surge casi de manera instintiva. Esta tendencia a presentar volúmenes está más bien alejada de la forma de hacer en el románico. Estudiando la técnica de los murales hemos observado que los bizantinos utilizan la técnica de aplicar el color en capas sucesivas y producen así una profundidad pictórica. Utilizan también muchas capas de preparación del muro. Podían mantener así la humedad adecuada para la carbonización y seguir pintando sus murales para más tiempo.

En la pintura bizantina aunque en muchos casos vemos un tratamiento muy lineal que puede a veces llegar hasta lo ornamental (que quiere decir que en estos casos el

<sup>387</sup> Este sistema de perspectiva según Kordis “[...] los Bizantinos heredaron del arte de la antigüedad tardía [...]”. Kórdης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág. 61.

<sup>388</sup> (Kordis) Kórdης, Γεώργιος, opus cit. pág. 61.

<sup>389</sup> (Kordis) Kórdης, Γεώργιος, opus cit. pág. 62.

<sup>390</sup> Añadimos media o una cabeza en el cuerpo y lo mismo en la pierna. Ver ilustración de Georgios Kordis: (Kordis) Kórdης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág. 63.

trazado pertenece a otro mundo, al mundo fantástico del ornamento), hay algo que niega a utilizar la idea de las dos dimensiones en su extremo. Pero en cuanto el volumen ya hemos visto ejemplos en nuestro apartado del Capítulo III: “2.1.2 Un ‘realismo’ bizantino”. Simplemente recordamos aquí que el artista bizantino utiliza varios modos para producir la impresión del volumen, como es el tratamiento de la carne apropiado a través de gradaciones tonales, el modelado apropiado de las líneas del pelo que intentan seguir el volumen de la cabeza, la situación apropiada de los elementos de la figura en relación con el contorno, etc. (ver ejemplos en apartado del Capítulo III: “2.2.1 El espacio y el volumen en la pintura bizantina”).

De lo que hemos dicho hasta ahora aparece otra vez el vínculo de la pintura bizantina con la antigüedad. El tipo de perspectiva que hemos descrito y el estudio del volumen es una herencia del arte helenístico (ver los apartados de la Conclusión: 1.1.1 La Grecia bizantina y la tradición grecorromana y 1.2.1 Duración y renacimientos del arte bizantino).

Otro aspecto que observamos en la pintura bizantina es que a veces presenta varios lados de la misma figura a la vez. Una especie de “cubismo bizantino”. Pero esta característica la vemos de igual modo en la pintura románica.

## **2. 2.2 El espacio y el volumen en la pintura románica.**

En la pintura románica el espacio es bidimensional, en general, y el interés por presentar el volumen es menor (ver ejemplos en el apartado del Capítulo III: 2.2.2 “El espacio y el volumen en la pintura románica”). Los artistas románicos redujeron la profundidad. Lo que les interesa es enfatizar la superficie plana. Simplifican asimismo la técnica. Utilizan una especie de técnica de fresco “sumaria” (como hemos visto Mora, Mora, y Philippot llaman al estilo románico “*sumario*”). Simplifican los procesos, por ejemplo utilizan la técnica de las capas sucesivas del color que los bizantinos utilizaban para dar profundidad a la superficie pero ellos aplican menos capas de pintura. El románico se expresa mejor a través de la ausencia de volumen. Creemos que se favorece esta ausencia por otra razón además: las tres dimensiones podrían obstaculizar la tendencia que tiene a transformarse de modo continuo, a experimentar con tanta facilidad. Hay mucha más facilidad y flexibilidad si falta una dimensión. Además, lo ornamental, que interesa mucho a la pintura románica, se expresa mejor en las dos dimensiones. En el arte románico la idea de la forma integrada en la razón de lo ornamental está acentuada (ver los “Cuatro factores” de la Conclusión y especialmente el apartado: 1.1.2 Relación de la pintura románica con su tradición pictórica).

En nuestro apartado sobre el espacio hemos explicado que las convenciones para mostrar el espacio que prefieren los románicos, son: la variación de las dimensiones de los personajes –incluso de partes de ellos– según su valor simbólico, el trazado bidimensional y lineal, la entrega de las formas o el flirteo de ellas con el mundo del ornamento. Observamos asimismo el tratamiento “cubista”.

### 2.2.3 El espacio en la iglesia.

Evidentemente, hay diferencias en cómo se ha vivido el culto en las dos regiones geográficas que nos ocupan. Aparte de las diferencias teológicas, que algunas veces ocupan sólo a los teóricos o a la iglesia oficial, el pueblo tiene experiencias de culto diferentes. Ante todo tiene una experiencia distinta del espacio en la iglesia. La iglesia, espacio donde el creyente se encuentra con Dios, no tiene la misma atmósfera en la Grecia bizantina y en la España románica. Las proporciones de las iglesias bizantinas no escapan, en general, a la medida del hombre (ver la iglesia de Diasoritis en la isla de Naxos) y dan la impresión de ser más frágiles frente a la construcción de las iglesias-fortalezas románicas.

## 2.3 Expresividad.

### 2.3.1 Pintura románica y expresividad.

Hablando sobre la expresividad de las figuras tenemos que tener en cuenta la expresividad de la figura en relación con el espectador.

En la pintura románica, observamos un distanciamiento entre las figuras y el espectador. Joan Sureda dice:

*“Se podría afirmar que en los murales románicos late un distanciamiento afectivo entre lo representado y su destinatario, entre el mundo de las imágenes y el de los sentimientos. La creencia y la obediencia en el más allá y en sus mandatos no se producen por una proyección simpática, por un proceso de identificación, sino por un principio impositivo. Las imágenes se despojan de los sentimientos, de las reacciones anímicas, del goce y del dolor del hombre para producirse en un universo pictórico en el que todo parece ordenado por el principio del fatalismo”<sup>391</sup>.*

Como hemos explicado anteriormente, la figura románica se va expresando más bien a través de su movimiento. El movimiento de la figura misma o el movimiento que va dominando el conjunto de la imagen, a través de todos los elementos pictóricos.

Los rostros románicos son bastante inexpresivos, sobre todo comparados con los rostros bizantinos cuya expresión se manifiesta de manera orgánica. Por supuesto, tenemos ejemplos de figuras románicas más expresivas y otras que lo son menos (ver apartado del Capítulo III: “2.3.2 Pintura románica y expresividad”).

Vemos los siguientes casos:

- a) Las figuras parecen totalmente distantes retiradas a su mundo.
- b) Algún indicio de sentimiento, si existe, surge de pequeños detalles del trazado: un ligero gesto, una ceja que se levanta etc.

<sup>391</sup> Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1a ed.) Madrid 1985, pág. 186.

c) Una vía importante para transmitir la expresividad de las figuras románicas al espectador es por medio del movimiento. El modo con el que se mueven los miembros expresa la acción (violenta a veces) y, a través de ella, los sentimientos<sup>392</sup>.

En la pintura románica observamos que las figuras actúan y gesticulan de un modo vivo. Parece que, por lo general, la expresión proviene de la acción y no de los sentimientos expresados en los rasgos faciales. Ésta es la razón por la que no encontramos fácilmente la definición plástica de los sentimientos más matizados en el periodo románico. A través de la acción no se expresan sentimientos matizados sino sólo sentimientos más extremos. “*La agresividad, el dolor, el sufrimiento, el odio, la venganza*” son los sentimientos que suelen aflorar en los cuerpos románicos<sup>393</sup>.

d) Aparte de la acción, los gestos y el movimiento del cuerpo románico, otra vía de transmitir el estado sentimental de las figuras es la deformación del cuerpo. Deformación conectada incluso con la idea que es a través del sufrimiento que se llega a la salvación.

Pero aquí no hay que olvidar lo que ya hemos dicho, que las formas de la pintura románica tienen a veces tendencias ornamentales, algo que aleja todavía más a la figura del sentimiento.

### 2.3.2 Pintura bizantina y expresividad.

Una de las metas de la pintura bizantina es conectar la figura con el espectador. Hemos hablado ya sobre ese cono visual que conecta la figura pintada con la persona que la mira. La figura está en relación comunicativa con el *prósopon* del espectador bizantino.

Georgios Kordis<sup>394</sup> ha intentado definir el movimiento en las pinturas bizantinas. Para él, es un tipo de “movimiento-energía” que existe dentro de la pintura y al mismo tiempo hacia el espectador. Es importante cómo se mueve la figura de la superficie pictórica hacia el espectador, en perspectiva, despegándose de la superficie de la imagen.

Este movimiento se produce a través del uso de la línea. Aparte del movimiento perpendicular y horizontal de la línea bizantina, tiene mucha importancia el movimiento transversal el cual crea formas en perspectiva que se mueven hacia el espectador, creando una comunicación con él.

<sup>392</sup> Sureda nos da un ejemplo comparando la expresividad de la escena de la Matanza de los Inocentes en San Isidoro de León (358) y la Matanza de los Inocentes en Bagüés (330). Éstos son dos casos diferentes. En el mural leonés, el homicida parece totalmente distante del drama y el niño tiene una expresión en el rostro simplemente triste. La tensión surge sobre todo de las manos y de los dedos de los pies que están girados hacia arriba. Por otro lado en la imagen de Bagüés hay dolor, angustia, agresividad. El modo con el que se mueven los miembros expresa la acción violenta, los cuerpos se arquean, giran, se deforman. Sureda dice que en la decoración de Bagüés el cuerpo humano y el rostro, en ocasiones, adquieren “*una expresividad sin igual*”. Aun así la expresividad de Bagüés es diferente de la expresividad de los ejemplos bizantinos. Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.) Madrid 1985, pag.187.

<sup>393</sup> Sureda explica:

“*La acción gobierna la expresividad de los cuerpos: los seres de la pintura no son tanto seres que sienten sino seres que actúan; sólo de manera muy aislada esta actuación implicará una sensación corporal del propio acontecer; en todo caso, de un acontecer dramático*”.

Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, pag. 184.

<sup>394</sup> (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, pag. 22.



Para comprender mejor la diferente actitud sobre la expresividad de las figuras en las dos tradiciones pictóricas, sería conveniente acudir al apartado 1.4 de la Conclusión, sobre “La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino”.

En la pintura bizantina, es el rostro el que juega un papel muy importante en la expresión de los sentimientos de la figura. Vemos una gran variedad de expresiones en los rostros. Muchas veces la expresión del rostro va acompañada por una cierta expresividad del cuerpo. En general, la impresión final que tenemos, después de observar la pintura bizantina, es que en ella domina la expresión de la melancolía seria.

Hay en la pintura bizantina una gran riqueza de expresiones faciales muy sutiles. Hasta en casos que parecen sin expresividad, la expresión del rostro puede ser muy elocuente. Todo lo anterior se expresa con el trazado adecuado de los rasgos faciales. Observamos que todos los elementos del rostro participan en la expresión de los sentimientos. No hay que olvidar que el interés por los sentimientos en las imágenes es una de las características del humanismo de los Comnenos.

La comparación de los ejemplos románicos con los de la pintura bizantina nos muestra que los sentimientos se expresan de modo diferente. En la pintura románica hemos visto cómo el movimiento juega un importantísimo papel a la hora de transmitir expresividad.

Por lo que respecta a la pintura bizantina (ver ejemplos en el apartado del Capítulo III: “2.3.3 Pintura bizantina y expresividad”), a primera vista, hay menos acción en las imágenes frente a la pintura románica, aunque tenemos periodos de más movilidad y expresividad en dicha pintura, como es la pintura “expresiva” y “dinámica” de los Comnenos de finales del siglo XII (212a). En las pinturas de esta tendencia pictórica, observamos a veces, que todo el cuerpo participa en el esfuerzo de transmitir los sentimientos: el cuerpo torcido expresa la angustia de la decadencia de la época. Pero tenemos asimismo periodos de menor movilidad. La impresión que tenemos se puede conectar con la sensación de hieratismo y monumentalidad que quiere transmitir el arte bizantino. A veces tenemos una sensación de serenidad que nos recuerda el arte de los clásicos (184). Sabemos que el movimiento contribuye a la expresividad, sin embargo hay expresividad en lo estático y también de un modo sutil. Tampoco se trata de un estático absoluto.

Estático absoluto, en realidad es evitado en la pintura bizantina. No vemos con mucha frecuencia figuras de perfil - raras son las veces - y la frontalidad rigurosa es evitada asimismo. Las figuras que llamamos en posición frontal, en realidad no están en posición totalmente frontal, sino que siempre hay miembros del cuerpo moviéndose de forma oblicua y siempre con la idea de lo transversal, del movimiento hacia el espectador.

## **2.4 Modo con el que se expresa la libertad del artista en las dos tradiciones pictóricas.**

### **2.4.1 Artista bizantino. Libertad en los detalles.**

Dicen del artista bizantino que no era libre para expresarse, sino que obedecía las normas de la pintura dictadas por la iglesia. Esto es cierto. Pero a pesar de todas las

normas y las limitaciones, el impulso del artista por expresar su propio lenguaje personal era grande, incluso dentro de un marco de formas y temas dados.

Siempre ha habido maneras para poder conseguir la expresión deseada, y esto, a veces, se consigue instintivamente y de forma más fácil en aquellas partes cuya alteración no va a influir, ni “molestar”, al tema dado y su representación formal. Estas partes son algunos “detalles” en el conjunto o partes “secundarias” del conjunto. Son estos detalles los que quizás le dan, en definitiva, la libertad para expresarse sin las limitaciones dogmáticas de las normas.

Sabemos que el artista bizantino sigue el primer dibujo hasta la fase final de la ejecución. Sabemos asimismo que los tratados de pintura contenían directrices muy meticulosas, hasta en cómo pintar el blanco de los ojos en varios casos<sup>395</sup>. Estas directrices muestran el amor del artista bizantino por los detalles y su deseo de mantener el conocimiento adquirido a través del tiempo al ejecutar su obra.

Por supuesto, la forma de muchos de estos detalles, se ha consolidado a su vez pasando de una obra a otra. Como, por ejemplo, la frente. Nos impresiona que llegue a formarse y a consolidarse de una forma tan complicada. Casi como un complicado mapa. Otros ejemplos ver en el apartado del Capítulo III: “2.4.1 Artista bizantino. Libertad en los detalles”.

#### **2.4.2 Pintura románica y experimentación.**

La necesidad de un tipo de expresividad oculta, no aparece en la pintura románica.

En la España románica tenemos que ver con un arte que desde el principio está experimentando cómo asimilar y confluenciar elementos que provienen de diferentes tradiciones pictóricas.

Mientras la pintura bizantina es aceptada como una continuación de las tradiciones pictóricas anteriores a ella<sup>396</sup>, a pesar de las influencias que acepta durante el tiempo, la pintura románica de España no está considerada que tenga ese carácter. La formación de ella es una historia más complicada y sobre el tema hemos hablado en el apartado respectivo (2 HISTORIA DE LA PINTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA, CAPÍTULO I). El artista románico tiene que asimilar y sintonizar elementos de influencias artísticas que provienen de muy diferentes tradiciones.

<sup>395</sup> Sobre cómo pintar el blanco del ojo (Kóndoglu) Κόντογλου, Φώτιος, “Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας”, Τόμος Α’, Αστήρ, Αθήνα 1960, pág. 24.

<sup>396</sup> En Bizancio ocurre una paradoja: por un lado tenemos una civilización nueva, el cristianismo, que quiere romper con el paganismo y lo antropomórfico de la antigüedad, por otro lado, necesita hasta un cierto punto utilizar el pensamiento, la filosofía y sobre todo el idioma (el griego) de la era antigua para cimentarse. En realidad le es particularmente difícil alejarse de la época antigua, está atada a ella. Es el idioma mismo el que la vincula a ella. La relación a través del idioma, el pensamiento y por supuesto a través de la historia, no les permite a los bizantinos escaparse tanto del pasado y crear algo alejado de este, como lo han hecho los románicos de España. El arte románico español no tiene el peso de este tipo de vínculos, es libre de romper con elementos iconográficos dados y llegar hasta la abstracción, que de todas maneras conoce por la tradición árabe y de los visigodos.

Sobre cómo vive la pintura románica la corta duración de su existencia -corta frente a la duración bizantina-, hemos escrito en el apartado de la Conclusión: “1.2.2 La duración en el tiempo de la pintura románica”.

El artista románico, a veces, experimenta formas con facilidad porque, ciertamente, no existe el “peso” de la tradición, como ocurre en la pintura bizantina. Él, muestra una especie de libertad que le hace escapar de las formas establecidas<sup>397</sup>. Está experimentando sobre la forma de la figura humana y el movimiento de dicha figura, tal como hemos visto, con osadía, libertad e incluso con humor muchas veces (ver ejemplos en el apartado del Capítulo III: “2.4.2 Pintura románica y experimentación”).

Por eso el dibujo se aleja a veces de las formas reales. Expresa una libertad no común en la pintura bizantina. Por ejemplo los miembros del cuerpo se presentan como independientes entre ellos. A los artistas que se toman la libertad de representar así el cuerpo humano, no les interesa la coherencia y la continuidad (y quizás sea éste el mensaje del nuevo mundo formado con las nuevas sociedades de Occidente<sup>398</sup>), y llegan a representarlo hasta deformado.

Hablando sobre la técnica del dibujo de los frescos hemos dicho que los pintores románicos parece que no se sentían obligados a seguir el primer dibujo hasta la fase final de la ejecución y no sentían la necesidad de tenerlo visible: trabajaban con más libertad que los pintores bizantinos. Tampoco utilizaban manuales de prescripciones iconográficas tan sistemáticos como ellos. Utilizaban la técnica del fresco de modo sumario, como hemos dicho, simplificando los procesos. Por ejemplo, aplicaban pocas capas de preparación del muro y la superficie se secaba más rápidamente. Pero utilizaban más que los bizantinos la técnica del fresco *a secco* y asimismo trabajaban con ejes y diagramas geométricos, proceso que les daba la libertad de improvisar.

El experimentalismo en la pintura románica es evidente desde el principio, desde el primer periodo de su formación y es la característica que continúa sin interrupción, hasta que pasamos a la fase siguiente que es el arte gótico.

El experimentalismo se ve en la osadía del artista de utilizar esquematizaciones de formas y de movimientos de los cuerpos, extremas a veces, que llegan hasta la deformación. Ya hemos visto muchos ejemplos sobre esto y nos hemos referido a varios casos diferentes. Lo que hay que anotar aquí es que mirando el conjunto del análisis que hemos hecho, observamos que realmente hay una gran variedad de variaciones de las formas de todas las partes de la figura.

<sup>397</sup> Más sobre el tema ver (Barutas) Μπαρούτας, Κώστας, «Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη», Σαββάλας, Αθήνα 2002, pág. 245.

<sup>398</sup> Ver el apartado de la Conclusión: “1.4 La diferente concepción del mundo del hombre románico y bizantino”.

## **2.5 Costumbres, prácticas, modas, y fisonomía de la gente.**

El trazado de la figura puede ser influido también por unos factores diferentes de los que hemos mencionado hasta ahora (ver ejemplos en el apartado del Capítulo III: “2.5 Costumbres, prácticas, modas, y fisonomía de la gente”).

**a)** A veces se presentan características en el trazado de la figura, que podrían proceder de algunas costumbres, prácticas o modas.

**b)** Existen características que podríamos aceptar que proceden de la construcción del cuerpo y de determinadas características de la gente que son comunes respectivamente en las zonas geográficas a las cuales nos referimos. Por ejemplo, podríamos decir que muy a menudo encontramos desde la Edad Media un tipo de pelo ondulado o rizado en las figuras pintadas en la península griega, mientras que en la pintura románica de España, el pelo de las figuras en general, es liso. También, el hecho de que la nariz en la pintura bizantina sea ligeramente o muy convexa la mayoría de las veces no es por casualidad.

Las observaciones que hacemos sobre la fisonomía, no significan que creamos en una “claridad” racial de la gente que vive por las zonas que estudiamos y que justificaría algo así. Son observaciones simplemente de algunas características que se repiten y que permanecieron en el tiempo, a pesar de las mezclas de los habitantes de estas zonas. A veces tenemos determinadas características que han permanecido incluso desde la era antigua hasta hoy.



## ANEXOS.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

### CAPÍTULO I.

#### 1. HISTORIA DE LA PINTURA BIZANTINA EN GRECIA<sup>399</sup>.

1. La Donante Tortura. Catacumba de Comodile, Roma.
2. La multiplicación de los cinco panes. Mosaico, San Apolinario Nuevo, Rávena, alrededor del año 500.
3. La emperatriz Teodora. San Vitalio, Rávena.
4. La Metamorfosis. Mosaico, Santa Catalina de Sinaí.
5. La visión de Iezequeil. Homilías de Gregorio Nacianzeno, Código de París, numero 510, Biblioteca Nacional, París.
6. Arcángel Mijail. Minologio de Vasilios II, Biblioteca de Vaticano, alrededor del año 1000.
7. Agios Ceodosios Kinovitis y monje anónimo. Santa Sofía de Tesalónica.
- 8 Panagía del ábside. Agía Sofía, Constantinopla.
- 9 El Descendimiento de la Cruz. Mural de la cripta, Osios Lucas.
- 10 Cristo Pantocrator. Mosaico, Santa Sofía de Kiev.
- 11 Adán y Eva, Resurrección. Nuevo Monasterio de Quíos.
- 12 El Pantocrátor entre el emperador Constantino IX y la emperatriz Zoé. Santa Sofía de Constantinopla, entre 1028 y 1034.
- 13 Crucifixión. Monasterio de Dafní.
- 14 Bautizo. Monasterio de Dafní.
- 15 Panagía Odigitria. Iglesia de Panagía, Méronas, Creta, 1400.
- 16 Natividad. Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.
- 17 Apóstoles, Ascensión. Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.

<sup>399</sup>Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cormack, Robin, "Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds", Reaktion Books, London 1997, pág.50 (il. 15).  
 -(Lazaridis) Λαζαρίδης, Παύλος, «Το μοναστήρι του Οσίου Λουκά», Hannibal, Αθήνα, (χωρίς ημερομηνία), il.31 (il. 9).  
 -Λαζαρίδης, Παύλος, «Μονή Δαφνίου», Hannibal, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία), il. 21, 23 (il. 13,14).  
 -(Mijelis) Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> έκδ. 1946), Αθήνα 1990, pág. 239 (il. 4).  
 -(Panselinu) Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990, imágenes 1, 28, 37, 57, 58, 63, 66, 68, 95, 102, 103 (il. 1-3, 5, 6,8-11, 25-27 ).  
 -Schung-Wille, Christa, "Bizancio y su mundo", en *Enciclopedia Universal del Arte*, Plaza & Janes, Barcelona 1978págs. 196, 198, (il. 12, 18,20).  
 -Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982, fotos 100, 437, 438, 442 (il. 7, 22-24).  
 -Tsigaridas, Efth. N., "Latomou Monastery (The church of HOsios David)", Institute for Balkan Studies, Tesalónika 1988, lám.67a (il. 19).



- 18 Pantocrator. Mosaico del ábside, Cefalú.
- 19 Profeta Meljisedek. Cefalú.
- 20 San Pedro. Basílica de Monreale.
- 21 Apóstoles. Agios Petros Kalivion de Kuvará en Ática.
- 22 Santa Caterina. Capilla del norte, Cueva de Penteli en Ática.
- 23 Profeta Ilias. Cueva de Penteli en Ática.
- 24 Agios Grigorios. Agios Georgios de Ática.
- 25 Cristo de Deisis, Agía Sofia, Constantinopla.
- 26 Detalle de la representación de Vaiforos, Agii Apóstoli, Tesalónica.
- 27 El censo de los impuestos, mezquita Kajrié (Monasterio de Jora), Constantinopla.

## **2. HISTORIA DE LA PINTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA <sup>400</sup>.**

- 28 Fragmento de la decoración mural. Santullano, San Julián de los Prados.
- 29 Reconstrucción de Magín Berenguer de fragmento mural de la nave meridional. San Miguel de Lillo.
- 30 Detalle de la decoración del ábside. Santa María de Wamba.
- 31 Magos. Capilla de Göreme 23, Karanlik Kilise.
- 32 Flogoceíl. Capilla de Göreme 19, Elmalı Kilise.
- 33. Martirio de Saint Laurent. Berzé-la-Ville.
- 33a Martirio de saint Blaise. Berzé-la-Ville.
- 34 Ángel enseñando las labores del campo a Adán y Eva. Sala capitular, Monasterio de Sigüenza.
- 35 Croquis de las desaparecidas pinturas de Campdevánol.
- 36 Ábside central. San Quince de Pedret.
- 37 Ábside de Santa María de Tarrasa.
- 38 Cristo en Majestad. Berzé-la-Ville.
- 39 Cabeza de Cristo (detalle).
- 40 Cristo en Majestad. Sant'Angelo de Formis.
- 41 Maiestas Domini. Sant Climent, Taüll.
- 42 San Miquel. Iglesia de San Miquel, Soriguerola, Gerona.
- 43 Los siete dones del Espíritu Santo. Lateral del altar. Monasterio de Santa María, Yuçá, Barcelona.

---

<sup>400</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, "Pintura e Imaginería Románicas", Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, págs.17, 20, 22 (il. 35-37).  
 - Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981, págs. 248, 249, 250 (il. 38, 42, 43).  
 -Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, págs. 33, 37, 41, 281 (il. 28, 29, 30, 34).  
 -Wettstein, Janine, "La fresque Romane, Italie-France-Espagne", Droz, Genève 1971, pág. 11 (il. 33, 39-41).

### 3. MODOS CON LOS QUE BIZANCIO CONTACTABA CON EL RESTO DEL MUNDO Y VÍAS DE CONTACTO CON LA ESPAÑA ROMÁNICA<sup>401</sup>.

- 44 Retrato de San Marco o San Lucas. Fol. 32V, Libro de Kells.
- 45 Salterio de Gerona. Lat.11550, Biblioteca Nacional de Paris.
- 46 Miniatura de los códices del archivo de la catedral de Tortosa.
- 47 Un casamiento feudal. Miniatura del Liber feudorum major, Archivo municipal de Barcelona.
- 48 Adán dando nombres a los animales. Tapiz de Gerona.
- 49 Creación de Eva y Adán durmiendo de pie. Tapiz de Gerona.

### 4. EL ARTE Y LA SOCIEDAD<sup>402</sup>.

- 50 San Lucas pintando la Virgen y Niño Jesús. El Greco, icono del siglo XVI.
- 51 El emperador Ioannis I Tsimiskis (969-76) entrando en Constantinopla. Manuscrito de *Historia* de Skilitsis. Nac., vitr.26.2, fol.172v a. Biblioteca Nacional, Madrid. Siglo XII.

## CAPÍTULO II.

### 1. LA TÉCNICA DE LOS MURALES<sup>403</sup>.

- 52 La pérdida de la pintura y del *intonaco* reveló la *sinopia*. Palacio Trinci, Foligno.
- 53 Dibujo preparatorio construido por ciclos concéntricos con compás. Se ve el punto del compás en la parte superior de la nariz. San Florian, Convento de Nonnberg, Salzburg, siglo XII.
- 54 Villard de Honnecourt, Cabeza construida. MS. Fr. 19093, fol.19v., Biblioteca Nacional de Paris.
- 55 Pequeño dibujo de San Jorge ejecutado en el *arriccio*, que sirve como modelo para un fresco vecino. Fragmento de pintura mural de la iglesia de Djurdjevi Stupovi en Ras, Serbia, siglo XII.

---

<sup>401</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Pijoan, José, "El Arte Románico, siglos XI y XII", en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, págs. 68, 69, 524-526 (il. 45-49).

- Sullivan, Edward, "The Book of Kells", Studio Editions, London 1986, lamina VII (il. 44).

<sup>402</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Cormack, Robin, "Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds", Reaktion Books, London 1997, pág. 50 (il. 50).

-Μαρκόπουλος, Α., «Ο χρονογράφος Ιωάννης Σκυλίτζης», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη*, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, pág. 3 (il. 51).

<sup>403</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Mora, P., L. Mora, P.Philippot, "Conservation of Wall Paintings", Butterworths, Gran Bretaña 1984, il. IV, 82, 69, 70, 71, 72, 79 (il. 52, 55-59).

-Panofsky, Erwin, "El significado en las artes Visuales", Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, il. 24 (il. 53, 54).

- 56 Ver las capas sucesivas del color a través de las cuales se crea profundidad visual. Iglesia de Asinu, Chipre.
- 57 Capas de color en la pintura bizantina. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José (detalle).
- 58 Se ve como en la pintura románica se simplifica el juego de las capas del color y se marca la tendencia lineal. Sant'Angelo de Formis, 1072-1087.
- 59 Muro del norte de la nave, fotografiado en luz oblicua, que revela las ligeras ondulaciones que son características del mortero medieval y las juntas horizontales del *pontate* entre los registros. Sant'Angelo de Formis.

## 2. ESTÉTICA Y ELEMENTOS PICTÓRICOS<sup>404</sup>.

- 60 Crucifixión (detalle). Iglesia de los santos Julián y Basilisa, Bagüés.
- 61 Anunciación a los pastores (Ángel). Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, León.
- 62 El esquema de tres círculos del arte bizantino y bizantinizante.
- 63 Santa Noemisia (pintura mural). Catedral de Anagni, siglo XII.
- 64 Meo da Siena (?): La virgen con el Niño. Santa María Maggiore, Florencia, siglo XIV.
- 65 Figura humana según la medida de 8 cabezas.
- 66 Esquema compositivo de la cabeza de un pastor. Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, León.
- 67 Esquema compositivo de la Maestas Domini, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, León.
- 68 Construcción de la figura frontal, sobre el principio de Villard de Honnecourt. MS. Fr. 19093, fol.19, Biblioteca Nacional de Paris.

## CAPÍTULO III.

### 1.1 LOS OJOS<sup>405</sup>.

- 69 Equilibrio de las direcciones de las fuerzas en el dibujo del ojo.

---

<sup>404</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.58 (il. 65).

-Panofsky, Erwin, “El significado en las artes Visuales”, Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979, págs. 95,98, il. 22,23 (il. 62, 63, 64, 68).

-Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985, págs. 221, 222, 229, 227 (il. 60, 61, 66,67).

<sup>405</sup> Para la ilustración de este apartado se ha utilizado la siguiente fuente bibliográfica:

- (Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000, pág.43 (il.69).

### **1.9 PELO, BARBA, MENTÓN, BIGOTE<sup>406</sup>.**

70 Dibujo del pelo y de la barba.

### **1.10 ROSTRO, unas observaciones más<sup>407</sup>.**

71 Frontalidad dinámica.

72 Rostro de posición frontal.

73 Frontalidad dinámica con ejes perpendiculares.

74 Frontalidad dinámica con ejes curvados.

75 Cabeza en posición de tres cuartos.

76 Cabeza en posición de tres cuartos.

### **1.13 PLIEGUES, VESTIDURAS, CONJUNTO DE LA FIGURA<sup>408</sup>.**

77 Figura humana de 8 cabezas.

78 Figura en postura de “S”.

79 Figura sentada.

80 Creación de Eva y Adán durmiendo de pie. Tapiz de Gerona.

---

<sup>406</sup> Para la ilustración de este apartado se ha utilizado la siguiente fuente bibliográfica:

-(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, πág.46 (il.70).

<sup>407</sup> Para la ilustración de este apartado se ha utilizado la siguiente fuente bibliográfica:

-(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, πág.43 (il.71-76).

<sup>408</sup> Para las ilustraciones de este apartado se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas:

-(Kordis) Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμῷ, Το ἦθος της γραμμῆς στη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», Αρμός, Αθήνα 2000, págs.58, 59, 63 (il.77, 78, 79).

-Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944, πág. 69 (il. 80).



## 2. ÍNDICE DE IGLESIAS Y FECHAS DE LOS MURALES.

En nuestra investigación se toma como ejemplo una muestra representativa de los murales de las iglesias de la época.

### 2.1 Iglesias bizantinas.

Las fotos que utilizamos provienen de los libros que se indican por el nombre del escritor<sup>409</sup>.

No de Fotos	Lugar	Iglesia	Fecha	Estilo	Fotos de:
1	Corfú.	Agios Nikólaos.	Siglo XI. Primer periodo de la pintura de los Comnenos.	Estilo lineal. Afinidades del estilo con Osios Lucas.	Scarwan.
2-13	Santorini.	Episcopí o Panagía de Goniá.	Probablemente del tiempo de Alexius (1081-1118). Monumento crucial del primer periodo de la pintura de los Comnenos.	Estilo lineal, con ligero modelado en los rostros.	Scarwan. Foto 7 Mouriki.
.....	.....	.....	.....	.....	.....

<sup>409</sup>-(Ajimastu-Potamianu) Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη, Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Αγιογραφίες, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.

-(Kominis) Κομίνης, Αθανάσιος Δ. (εκδ.), Οι Θησαυροί της Μονής της Πάτμου, Εκδοτική Αθηνών, 1988.

-Lassus, Jean, «Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος», στο ΑΑΥΥ, Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης, Χρυσός Τύπος, Αθήνα 1976, σελ.81-167.

-Mouriki, Doula, “Stylistic Trends in monumental painting of Greece during the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries”, en *Dumbarton Oaks Papers No34-35*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1980-1981, Washington D.C., págs. 77-125.

-(Bura, Kalogeropulu, Andreadi) Μπούρα, Χ., Α.Καλογεροπούλου, Ρ.Ανδρεάδη, «Εκκλησίες της Αττικής», corywwrite Μπούρα, Χ., Α.Καλογεροπούλου, Ρ.Ανδρεάδη, Αθήνα 1969.

-Skarwan, Karin M., “The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece”, Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982.

-Subias Galter, J. “Las Rutas del Románico”, La Polígrafa, Barcelona 1965.

-(Tsigaridas)Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986.

-(Jatzidakis) Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), «Νάξος, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1989.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), «Πάμος, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1990.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), «Καστοριά, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1992.



<b>14-16</b>	Citera, cerca del pueblo Purco.	Agios Dimitrios.	Frescos de 1095 o 1100. Primer periodo de la pintura de los Comnenos.	Estilo lineal.	Scarwan.
<b>17-19</b>	Evritanía.	Episcopí.	Siglo XI y foto 17 principios del siglo XIII.	Combinación de estilos.	Foto 17 Tsigaridas. Foto 19 Mouriki. Foto 18 Scarwan.
<b>20-31</b>	Citera.	Capilla de Agía Sofia.	Finales del siglo XI o principios siglo XII.	Estilo lineal-monástico, austero.	Scarwan.
<b>32-35</b>	Creta.	Agios Eftijios.	Siglo XI. Probablemente del mismo periodo con Capilla de Agía Sofia de Citera, por similitudes de su estilo.	Estilo lineal, monástico.	Scarwan.
<b>36</b>	Naxos, Sangrí.	Agios Nikólaos.	Siglo XI.	Frescos relacionados con los de Episcopi de Santorini, con ligero modelado en los rostros.	Jatzidakis.
<b>37-41c.</b>	Naxos.	Agios Georgios Diasoritis.	Siglo XI.	Estilo lineal, hieratismo, monumentalismo	Jatzidakis.
<b>41d - 41e</b>	Naxos, Jalkí.	Protózroni.	Siglo XI.	Estilo monástico.	Jatzidakis.
<b>42</b>	Arcadía, Vúrvura.	Caverna, Ermita.	Primer cuarto del siglo XII. Frescos en mal estado.	Estilo lineal, con ligero modelado en los rostros. Artista local, relacionado con el arte del centro.	Scarwan.

<b>43</b>	Mani.	Agii Ceódori.	1145.	Murales con tendencias académicas. Probablememnte de un taller de Constantinopla.	Scarwan.
<b>44-49</b>	Ferres.	Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agía Sofia.	Mediados del siglo XII.	Estilo académico de la pintura mural tardía de los Comnenos. Combina el estilo monumental pictórico con un tratamiento linear en las figuras. Pintura relacionada con la capital.	Fotos 44,49 Scarwan. Fotos 45,46 Tsigaridas. Fotos 47,48 Mouriki. Fotos 44,45 Ajimastu- Potamianu.
<b>50-52</b>	Mesenía.	Zoodojos Pigui. Iglesia Samarina.	Segunda mitad del siglo XII.	Pintura académica tardía de los Comnenos.	Foto 50 Scarwan. Fotos 51,52 Tsigaridas
<b>53-55</b>	Epiro.	Agios Dimitrios Katsuris.	Segunda mitad del siglo XII.	Pintura académica tardía de los Comnenos (relación con los mosaicos de Dafní).	Scarwan.
<b>56-58</b>	Kalambaka.	Dormición.	Siglo XII, sin seguridad si pertenece a principios o a finales del siglo.	Estilo clásico, refleja el estilo de la iglesia de Samarina.	Scarwan.
<b>59-67</b>	Geraki.	Evangelístria	Tercer cuarto del siglo XII.	Pintura tardía de los Comnenos. Combinación de tendencias.	Scarwan. Fotos 62,63 Tsigaridas.

<b>68-72</b>	Mégara.	Monasterio de Agios Ieróceos, iglesia de Panagía.	Siglo XII o finales del mismo.	Estilo académico.	Fotos 68,69 Mouriki. Fotos 71,72 Tsigaridas.
<b>73</b>	Naxos.	San Juan Evangelista.	Siglo XII	Tendencia dinámica.	Scarwan.
<b>74-93c</b>	Kastoria.	Agios Nikólaos Kasnitzi.	Siglo XII tardío.	Monumento clave. Afinidades con Nerez. Tendencia dinámica y expresiva. Principio de un estilo manierista.	Fotos 86, 88, 89, 91-93 Scarwan. Fotos 74,80,83,90 Tsigaridas. Foto 85 Mouriki. Fotos 83a, 84, 87, 89a, 89b, 92a, 92b, 93a-93d Jatzidakis. 83a,b, 93a,b Ajimastu-Potamianu.
<b>94-110</b>	Tesalónica.	Monasterio de Latomu, Osios David.	Siglo XII tardío.	Tendencia académica.	Tsigaridas. 94,99,110 Ajimastu-Potamianu.
<b>111-113d</b>	Tesalónica.	Panagía Jalkeon.	Siglo XI.	Ambos estilos, el lineal o monástico y el clásico o pictórico, están presentes.	Scarwan.
<b>114-134</b>	Kastoriá.	Agii Anárgiri.	Finales del siglo XII.	Pintura tardía de los Comnenos. Tendencia dinámica.	Fotos 115, 116, 118, 122, 128, 129, 132 Scarwan. 117, 124, 126, 130, 131, 134 Tsigaridas. 114-114d, 125, 126a-127a, 132, 133 Jatzidakis. 123

					Lassus. 126,127, 129,129a, 132,133 Ajimastu-Potamianu.
<b>135-136</b>	Keratéa, Attica.	Agía Kiriakí.	Finales del siglo XII, principios del XIII.	Arte provincial, influencias orientales, obras de dos pintores.	Bura et al..
<b>137-142</b>	Kastoriá	Agios Stéfanos	Siglo XII tardío.	Tratamiento lineal. Pintura tardía de los Comnenos.	Fotos 137-140 Jatzidakis. Fotos 141,142 Scarwan.
<b>143</b>	Seres.	Agios Nikólaos.	Finales del siglo XII.	Tratamiento austero lineal.	Scarwan.
<b>144-155</b>	Mani.	Agios Stratigós.	Siglo XII tardío.	Tendencia académica, figuras corpulentas (característica de finales del siglo). Artista local. Afinidades con Kasnitzi y tendencia expresiva.	Fotos 144-146,149-155 Scarwan Fotos 147,148 Tsigaridas.
<b>156-157</b>	Mani.	Iglesia de Episcopi.	Finales del siglo XII.	Pintura tardía de los Comnenos, tendencia expresiva.	Skarwan.
<b>158-163</b>	Mégara.	Agios Sotiras.	Alrededor del año 1200.	Tendencia académica y combinación.	Skarwan.
<b>164-171a</b>	Patmos.	Monasterio de San Juan Evangelista Refectorio.	En dos fases: primera y segunda decoración, siglo XII tardío.	Se combina el estilo lineal (sobre todo en los rostros de los ancianos) con el modelado en los	Foto 164 Tsigaridas. Fotos 165,167,169-171 Jatzidakis. Fotos 166,168 Scarwan.Fotos

				rostros de los más jóvenes.	165a, 165b Kominis.
<b>171b</b>	Patmos.	Cueva del Apocalipsis.	Finales del siglo XII.	Estilo lineal.	Jatzidakis.
<b>172</b>	Monte Atos.	Monasterio de Vatopedi.	Fragmentos 1197- 1198.	Estilo lineal.	Tsigaridas.
<b>173- 174</b>	Monte Atos.	Celda de Ravdujos.	Finales del siglo XII - principios del siglo XIII.	Estilo lineal.	Tsigaridas.
<b>175- 177</b>	Veria.	Vieja Metrópolis.	Siglo XII.	Tendencia monumental.	Tsigaridas.
<b>178- 205</b>	Patmos.	Capilla de la Panagía.	1185 – 1190.	Tendencia académica.	Fotos 186,187,190,198 -201, 204 Jatzidakis. Fotos 180,183 Scarwan. Fotos 178, 179, 181, 182, 185, 189, 191-197, 202 - 203a Kominis.
<b>206- 226</b>	Kastoriá.	Panagía Mavriótisa.	Finales del siglo XII, 1200 o principios del siglo XIII.	Tendencia académica.	Fotos 206,207,209,210 212,212a, 217- 224 Jatzidakis. Fotos 208,211,214 Scarwan. Fotos 225,226 Tsigaridas. Fotos 213,215,216 Mouriki. 211,212,220,221 Ajimastu- Potamianu.

**2.2 Iglesias románicas.**

Las fotos que utilizamos provienen de los libros que se indican por el nombre del escritor<sup>410</sup>.

No de Fotos	Lugar	Iglesia	Fecha	Estilo	Procedencia de Fotos
227-233	Bergadá, Barcelona.	San Quirze de Pedret.	1100.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Fotos 227,233 Sureda 1981. Foto 228 Cook, Ricart. Fotos 229-232 Tsirópulos.
234-237	Esterri d'Aneu, Lleida.	Ermita de Santa María.	Primera mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Foto 234 Cook, Ricart. Foto 235 Sureda 1981. Fotos 236, 237 Tsirópulos. 234 Bucci. 236 Carbonell i Esteller (dir.).
238-242	Lleida.	San Pere de Burgal.	Alrededor de 1100.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Fotos 238-240 Tsirópulos. Foto 241 Cook, Ricart. Foto 242 Sureda 1981. 240 Bucci. 242 Carbonell i Esteller (dir.).
243	Ariège.	Saint-Lizier.	Hacia 1117.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Foto 243 Cook, Ricart.

<sup>410</sup>-Bucci, Mario, "Los primitivos Catalanes", serie Forma y Color, Los Grandes Ciclos del Arte, Albaicin-Sadea, Italia 1966.

-Carbonell i Esteller Eduard (director general), Montserrat Pagés i Paretas, Jordi Camps i Soria, Teresa Marot, "Guía Arte Románico", Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1998.

-Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, "Pintura e Imaginería Románicas", en *Ars Hispaniae, Historia Universal del ArteHispanico*, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980, págs.13-120.

- Sureda, Joan, "La pintura románica en Cataluña", Alianza Forma (1a ed.), Madrid 1981

-Sureda, Joan, "La pintura románica en España", Alianza Forma (1a ed.) Madrid 1985.

-(Tsirópulos) Τσιρόπουλος, Κώστας, «Ρομανική Ζωγραφική, Βυζαντινή Ζωγραφική», Αστήρ, Αθήνα 1980.



<b>244</b>	Áger, Lleida.	Monasterio de Sant Pere.	Primera mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Sureda 1981. Carbonell i Esteller (dir.).
<b>245- 246</b>	Tredós, Lleida.	Sant Joan.	Primera mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Foto 245 Tsirópulos. Foto 246 Sureda 1981.
<b>247</b>	Baiasca, Lleida.	Sant Serní.	Primera mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino, estilo más popular. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Cook, Ricart.
<b>248- 255 &amp;260</b>	Taüll, Lleida.	Sant Climent.	Hacia 1123.	Influencias bizantinas y tradición mozárabe. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Fotos 248, 250, 251, 254 Cook, Ricart. Fotos 249, 252, 253, 255 Sureda 1981. Foto 260 Tsirópulos. 248,250,254 248 Carbonell i Esteller (dir.). Bucci. 255 Subias Galter
<b>256- 262</b>	Taüll.	Santa María.	Hacia 1123.	Influencias bizantinas y tradición mozárabe. Modo dominante, secuencia altorrománica.	Fotos 256, 258, 258 Cook, Ricart. Foto 257 Tsirópulos. Fotos 261,262 Sureda 1981. 260, 262 Bucci. 257a Subias Galter.

<b>263-264</b>	Boí, Lleida.	Sant Joan.	Finales del siglo XI o principios del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo secundario.	Cook, Ricart. 263 Carbonell i Esteller (dir.).
<b>265-265a</b>	Seu d'Urgell, Lleida.	Sant Pere.	Primera mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina, relación con Santa Maria de Taüll y Tubilla de Agua en Castilla. Secuencia altorrománica, modo secundario.	Cook, Ricart. 265a Bucci.
<b>266-268</b>	Osormort, Osona, Barcelona.	Sant Sadurní.	Primera mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo secundario.	Sureda 1981.
<b>269</b>	El Brull, Osona, Barcelona.	Sant Martí.	Primera mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo secundario.	Sureda 1981.
<b>270</b>	Cases Noves, Rosellón.	Santos Justo y Pastor	Finales del siglo XI o principios del siglo XII.	Secuencia altorrománica, modo marginal. Corriente francobizantina.	Cook, Ricart.
<b>271</b>	Sureda, Rosellón.	Sant Andreu.	Hacia 1100.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Cook, Ricart.

<b>272</b>	Marcévol, Rosellón,	Iglesia del priorato.	Finales del siglo XII o principios del siglo XIII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Cook, Ricart.
<b>273- 276</b>	Fenollar, Rosellón.	Sant Martí.	Segunda mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Foto 273 Tsirópulos. Sureda 1981.
<b>277- 278</b>	La Clusa, Rosellón.	San Nazari.	Segunda mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Foto 277 Cook, Ricart. Sureda 1981.
<b>279</b>	Arlés-sur- Tech, Rosellón.	Monasterio de Santa María.	Alrededor del año 1157.	Secuencia altorrománica, modo marginal.	Sureda 1981.
<b>280- 283</b>	Mur, Lleida.	Santa María.	Mediados del siglo XII.	Secuencia altorrománica, modo marginal.	Foto 280 Sureda 1981. Fotos 281, 283 Cook, Ricart. F.282 Tsirópulos.
<b>284- 287</b>	San Martí Sescorts, Osona, Barcelona.	Sant Martí.	Segunda mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Sureda 1981. 287 Subias Galter
<b>288- 289</b>	Polinyá del Vallés, Vallés occidental, Barcelona,	Iglesia de San Esteve	Segunda mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo marginal.	Sureda 1981.
<b>290</b>	Argolell, Lleida.	Santa Eugenia.	Segundo tercio del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Tsirópulos.

<b>291-293</b>	Estahon, Lleida.	Santa Eulalia.	Mediados del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Fotos 291,292 Tsirópulos. Foto 293 Cook, Ricart.
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>294-295</b>	Esterri de Cardós, Sant Pau, Lleida.	Iglesia de Sant Pau.	Segunda mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Fotos 294 Tsirópulos. Foto 295 Sureda 1981.
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>296-297</b>	Ginestarre de Cardós, Lleida.	Santa María.	Segunda mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Foto 296 Sureda 1981. Foto 297 Tsirópulos.
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>298-301</b>	Orcau, Lleida.	Capilla del castillo.	Segunda mitad del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Foto 298 Sureda 1981. Foto 299 Cook, Ricart. Fotos 300,301 Tsirópulos. 300 Carbonell i Esteller (dir.).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>302-305</b>	Sorpe.	San Pere.	Segunda mitad del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Fotos 302,303 Tsirópulos. Foto 304 Cook, Ricart. Foto 305 Sureda 1981. 302-305 Carbonell i Esteller (dir.).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>306</b>	Pallars Sobirá, Lleida.	Comarca.	Segunda mitad del siglo XII.	Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Sureda 1981.
.....	.....	.....	.....	.....	.....
<b>307</b>	Anyós, Andorra.	Sant Crystófol.	Finales del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Sureda 1981.

<b>308-310</b>	Les Bons, Andorra.	Sant Romá.	1163 o algo posterior.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Fotos 308,309 Sureda 1981. Foto 310 Tsirópulos.
<b>311-312</b>	Engolasters, Andorra.	San Miquel.	Último tercio del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico.	Foto 311 Tsirópulos. Foto 312 Sureda 1981.
<b>313-314</b>	La Cortinada, Andorra.	Sant Martí.	Último cuarto del siglo XII.	Corriente francobizantina. Secuencia altorrománica, modo ecléctico. Influencia del círculo de Pedret y de la Seu de Urgell.	Sureda 1981.
<b>315</b>	Surp, Lleida,	Iglesia parroquial.	Segundo tercio del siglo XII.	Influjo italobizantino. Secuencia altorrománica, modo popular.	Cook, Ricart.
<b>316</b>	Valencia d'Aneu, Lleida,		Primera mitad del siglo XII.	Influencias bizantinas. Secuencia altorrománica, modo popular.	Sureda 1981.
<b>317</b>	Terrassa, Vallés occidental, Barcelona.	Santa María.	Hacia 1200.	Secuencia altorrománica, modo popular.	Sureda 1981.

<b>318-320</b>	Taüll, Lleida.	Santa María.	Segundo cuarto del siglo XII.	Maestro del juicio Final: pintura esquematizada, lineal, autor alejado de otras corrientes. Modo popular, secuencia altorrománica.	Sureda 1981.
<b>321</b>	Taüll, Lleida	Sant Climent.	Segundo cuarto del siglo XII.	Maestro del juicio Final. Modo popular, secuencia altorrománica.	Sureda 1981.
<b>322</b>	Baltarga, Lleida.	Iglesia parroquial de Sant Andreu.	Segunda mitad del siglo XII.	Relaciones con el círculo de la Seu de Urgell. Modo popular, secuencia altorrománica.	Sureda 1981.
<b>323-332</b>	Bagüés.	Santos Julián y Basilisa.	Primera mitad del siglo XII.	Influencias mozarabes y francobizantinas.	Fotos 323,324 Tsirópulos. Fotos 325-328 Cook, Ricart. Fotos 329-332 Sureda 1981.
<b>333-339</b>	Roda d'Isábena, Huesca.	Capilla de San Agustín.	Primera mitad del siglo XII.	Pintor ecléctico, con conocimiento de las tendencias del modo dominante de la secuencia altorrománica. Relación con el Maestro de Taüll.	Fotos 333-335, 339 Sureda 1981. Fotos 336-338 Cook, Ricart.
<b>340, 340a</b>	Huesca.	San Juan de la Peña.	Segundo tercio del siglo XII.	Relación con el románico francés.	Foto 340 Tsirópulos. Foto 340a Sureda 1985.



<b>341</b>	Susín, Huesca.	Iglesia parroquial.	Segundo cuarto del siglo XII.	Murales relacionados con el círculo del Maestro del Juicio Final.	Cook, Ricart.
<b>342- 348</b>	Ruesta.	San Juan Bautista.	Mediados del siglo XII.	Formas artísticas de talleres autóctonos con relación con miniaturas y orfebrería.	Foto 342 Tsirópulos. Fotos 343, 344, 347, 348 Sureda 1985. Fotos 345,346 Cook, Ricart.
<b>349, 353</b>	Casillas de Berlanga, Soria.	Ermita de San Baudilio o San Baudel.	Hacia 1125.	Influencias de lo musulmán e influencias francesas. Relación con Santa María de Taüll. Inscripción con firma del autor.	Fotos 349,350 Cook, Ricart. Fotos 351-353 Sureda 1985.
<b>354</b>	Cuenca		Primer tercio del siglo XII.	Estilo gráfico y ornamental, relación con Maderuelo y Berlanga.	Sureda 1985.
<b>355- 368</b>	León.	Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro.	Primer tercio del siglo XII.	Raíces autóctonas, mozárabes y relación con eborarias y miniaturas de influencias francesas y patente bizantinismo.	Fotos 355-365, 367,368 Sureda 1985. Foto 366 Tsirópulos.

<b>369-374</b>	Maderuelo.	Ermita de la Vera Cruz.	Hacia 1125.	Tradición del románico hispánico de un artista formado en Italia que se nombró Maestro de Maderuelo y se relacionó con Santa María de Taüll, Maderuelo y Berlanga.	Fotos 369-371, 373 Sureda 1985. Foto 372 Cook, Ricart. Foto 374 Tsiropulos. 371a, 373a, 374 Bucci.
<b>375</b>	Santander.	San Martín de Elines.	Tercer decenio del siglo XII.	Relación con murales de Santa María de Taüll, Maderuelo y Berlanga.	Sureda 1985.
<b>376-378</b>	Segovia.	San Justo.	Finales del siglo XII.	Obra de un pintor románico europeo.	Sureda 1985.
<b>379-380</b>	Perazancas de Ojeda, Palencia.	Ermita de San Pelayo.	Segunda mitad del siglo XII.	Murales relacionados con pintura francesa.	Sureda 1985.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliotecas que se utilizaron.

Biblioteca Nacional de Madrid. Ministerio de Educación, Instituto de Arte Diego Velázquez, Archivo Español de Arte y Arqueología, Centro de Estudios Históricos, Madrid. Biblioteca del Instituto de Restauración e Historia del Arte. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Atenas. Biblioteca de la Iglesia Católica de Naxos. Biblioteca Nacional de Atenas. Biblioteca del Museo Benaki, Atenas. Biblioteca del Instituto de Educación Tecnológica de Atenas. Biblioteca del Departamento de Ingeniería y Arquitectura de Patras. Biblioteca de la Escuela Francesa de Atenas. Biblioteca del Instituto Cervantes de Atenas. Biblioteca Gennadios, Atenas. Biblioteca de la Sociedad Arqueológica, Atenas. Biblioteca de la Escuela Inglesa de Arqueología, Atenas.

### 2. Bibliografía en caracteres latinos.

- Adorno, Theodor W., “Teoría estética”, Taurus (1ª ed. 1970), Madrid 1986.
- Aguila, Mario Paz, “Bibliografía del Arte en España”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velazquez, Madrid 1976.
- Ainaud, Juan, “Spanish Frescoes, of the romanesque period”, Collins, Unesco 1962, Milano 1962.
- Ainaud, Juan, “Restauracions, 1,2, Eglésia parroquial de Sant Joan de Boí”, en *Art medieval de les terres de Lleida - Segles XI a XV*, Cataleg, Sala Gòtica I.E.I., de 7 al 20 de Febrer de 1981, Institut d’Estudis Ilerdencs (Exma.Diputació Provincial), Lleida 1981, págs.9-13.
- Ainaud de Lasarte, Joan, “La Pintura Catalana, La fascinación del Románico”, Skira, Carroggio, S.A. de Ediciones, Barcelona 1989.
- Aivalof D.V., “The Hellenistic origins of Byzantine Art”, Rutgers University Press, USA 1961.
- Alarcia, M.A., “Eglésia parroquial d’Aineto”, en *Art medieval de les terres de Lleida - Segles XI a XV*, Cataleg, Sala Gòtica I.E.I., de 7 al 20 de Febrer de 1981, Institut d’Estudis Ilerdencs (Exma.Diputació Provincial), Lleida 1981, págs.13-16.
- Albertini, Eugène, “Sculptures Antiques du conventus Tarraconensis”, en *Anuari, MCMXI-XII, Any IV*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1913.

- Amengual, Joser, “Las Baleares Bizantinas, ¿lugar de destierro?”, en *AAVV, Relaciones entre Penínsulas Ibérica y Griega, Relaciones inéditas entre España y Grecia*, Instituto Cultural “Reina Sofía”, Atenas 1986, págs. 79-89.
- Anonymo, “El Jardín Simbólico”, Olañeta, José J.de (ed.), Ediciones de la Tradición Unánime (1ª ed. 1960, Paris), Barcelona 1984.
- Argullol, Rafael, “Tres miradas sobre el arte”, Colección Destino Libro, Vol.277, Destino, Barcelona 1989.
- Arnheim, Rudolf, “Nuevos ensayos sobre psicología del arte”, Alianza Editorial, Madrid 1989.
- Arnheim, Rudolf, “Ensayos para rescatar el arte”, Cátedra, Madrid 1992.
- Arquillo, Francisco, “Limpieza de pinturas murales”, en *I Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Sevilla, 19-21 de Marzo 1976, ICOM, España 1976.
- Aznar, Fernando, “España medieval, Musulmanes, Judios, y Cristianos”, AAVV, en serie *Biblioteca Básica de Historia*, Compañía Europea de Comunicación e Información, España 1991.
- Badenas de la Peña, Pedro, “Epigrafía griega en la Península Ibérica”, en AAVV, *Relaciones Inéditas entre España y Grecia, Simposio sobre Relaciones Inéditas entre España y Grecia*, Instituto Cultural “Reina Sofía” de Atenas, Atenas 1986, págs.65-77.
- Baggley, John, “Doors of Perception, Icons and their spiritual significance”, Mowbray, Oxford 1987.
- Bandinelli, R. Bianchi, “Del Helenismo a la Edad Media”, Akal, Madrid 1981.
- Bango Torviso, Isidro G, “Alta Edad Media, de la tradición hispanogoda al románico”, Sílex, España 1989.
- Bazzi, Maria, “Enciclopedia de las técnicas pictóricas”, Noguer, Barcelona 1965.
- Beckwith, John, “Early Medieval Art, Carolingian, Ottonian, Romanesque”, Thames and Hudson (1ª ed. 1964), London 1969.
- Beckwith, John, “Early Christian and Byzantine Art”, Penguin Books, New Haven and London 1970.
- Beigbeder, Olivier, “La simbología”, Oikos-tau (1ª ed. 1968), Barcelona 1971.
- Benjamin, Walter, “Discursos interrumpidos I”, Taurus (1ª ed. 1972), Madrid 1989.

- Berger, Jaques E., R.Pintaudi, “El-Fayyum”, Franco María Ricci, Milano 1985.
- Bernis, Carmen, “La ‘Adoracion de los Reyes’ del siglo XII, del Museo Victoria y Alberto, es de escuela española”, AAVV, en *Archivo Español de Arte*, T: XXXIII, C.S.I.C., Madrid 1960, págs. 82-8.
- Berthier, Fr.J.J., S.O.P., “La madone byzantine de San Marco à Florence”, *Revue d'Art Chrétien*, 36me Année-5e Série, Tome IV, (XLIIe de la collection), 5me libr., Septembre 1893, págs. 361-363, France.
- Blazquez, José María, “Imagen y mito, estudios sobre Religiones Mediterraneas e Ibéricas”, Cristiandad, Madrid 1977.
- Bobrov, Yu.G., “The laws of perception and regularities of restoration of artistic monuments”, en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden*, German Democratic Republic, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, 1990, Los Angeles, págs. 375 - 437.
- Bolet I Farré, Joan, “Técnicas”, *Revista Descubrir el Arte*, Año 1, No 6, Agosto 1999, Restaurar y conservar, Técnicas y polémicas, Arlanza, Madrid 1999, págs. 63-68.
- Brandi, Cesare, “Teoría de la Restauración”, Alianza, Madrid 1977.
- Braunfels, Wolfgang, “Drei Jahrtausende Weltmalerei”, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin 1959.
- Bravo, Antonio, Ma José Alvarez, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), “La civilización bizantina de los siglos XI y XII: Notas para un debate todavía abierto”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9,1 Mayo 1988, Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 77-133.
- Bravo, Antonio, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), “El Monte Atos, faro de la Ortodoxia, Aspectos de la religiosidad oriental”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 10, 2 1Mayo 1989, Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 223-265.
- Bruyne, Edgar de, “La estética de la Edad Media”, Visor (1<sup>a</sup> ed. 1947, Louvain), Madrid 1987.
- Bucci, Mario, “Los primitivos Catalanes”, serie Forma y Color, Los Grandes Ciclos del Arte, Albaicin-Sadea, Italia 1966.
- Buchthal Hugo, “Byzantium and Reichenau”, AAVV, en *Byzantine Art an European Art, 9<sup>th</sup> Exhibition Lectures*, Office of the Minister to the Prime Minister of the Greek Government, Athens 1966.



- Byron, Robert, Talbot Rice, "The birth of Western Painting", George Routledge, London 1930.
- Cabanelas, Darío, "Filosofía y arte, El Reino de Granada", *Cuadernos, historia 16*, No 4, publicación de Grupo 16, 1985, España, págs.16-26.
- Camón Aznar, José, "El tiempo en el arte", Organización Sala Editorial, Madrid 1972.
- Camps i Soria, Jordi, "El final del Románico en Cataluña", en *Cuadernos de arte español, historia 16*, No.4, Grupo 16, Madrid 1992.
- Carbonell, E y J.Sureda, "Tesoros románicos y góticos del Museo Nacional de Arte de Cataluña", Lunwerg, 1997.
- Carbonell i Esteller, Eduard (director general), Montserrat Pagés i Paretas, Jordi Camps i Soria, Teresa Marot, "Guía Arte Románico", Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1998.
- Cavarnos, Constantine, "Byzantine thought and art", Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, USA 1968.
- Cennini, Cennino, "El libro del arte", Akal (1ª ed.1982, Vicenza), Madrid 1988.
- Chamoso, Lamas M. "Crónica, Coloquio Espana-Unesco sobre restauración artística y monumental", en *Archivo español de Arte*, C.S.I.C., Tomo XXXIII, Madrid 1960.
- Chatzidakis, M., "Mosaics and Wall - Paintings", en *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.209-215.
- Chatzidakis, M. (ed.), "Byzantine Murals and Icons 1976" (catalogue), National Gallery, September-December 1976, Athens, Archaeological Receipts Fund of the Archaeological Service, Athens1976.
- Cirici Pellicer, "El Arte Catalán", *Enciclopèdia Catalana*, Alianza Editorial, Barcelona 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo, "El espíritu abstracto", Editorial Labor, Barcelona 1993, págs.118-142.
- Conant, Kenneth John, "Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200", Yale University Press, Pelican History of Art (1ª edición 1959, Penguin Books) (4<sup>th</sup> edition), New Haven and London 1978.

- Conti, Flavio, “Como reconocer el arte románico”, Edunsa (1ª edición, Milan 1978), Barcelona 1993.
- Cook, Walter W.S., “La pintura mural Románica en Cataluña”, Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1956.
- Cook W.W.S., José Gudiol Ricart, “Pintura e Imaginería Románicas”, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Vol. VI, Plus Ultra (2ª edición), Madrid 1980.
- Coomaraswamy, Ananda K., “La filosofía Cristiana y Oriental del Arte”, Taurus, Madrid 1980, págs. 113-117.
- Coomaraswamy, Ananda K., “Teoría Medieval de la Belleza”, Ediciones de la Tradición Unánime, Palma de Mallorca 1987, págs. 31-37.
- Cormack, Robin, “Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds”, Reaktion Books, London 1997.
- Cortes, Miguel, “El tema de la ‘coronación simbólica’ en el arte bizantino de la ‘Segunda Edad de Oro’”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9, 1 Mayo 1988, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, págs. 133-143, Madrid.
- Crozet, René, “Conclusions, de las Actes du Colloque, Enluminure-Peinture Murale (14-16 mai 1957)”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale, X-XII siecles*, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1re année No 2, Avril-Juin 1958 págs. 202-204.
- Crozet, René, “El arte Románico”, Plaza y Janés, S.A., Barcelona 1969.
- Culican, William, (bajo la dirección David Talbot Rice) “La Alta Edad Media”, en *Historia de las Civilizaciones No 5*, Alianza /Labor, Madrid 1988.
- Curros, María Ángeles, “El lenguaje de las imágenes románicas, una catequesis cristiana”, Encuentro, Madrid 1991.
- Damisch, Hubert, “The Origin of Perspective”, MIT Press (1ª edición 1987, Flammarion, Paris), Massachusetts 1995.
- Danti, Cristina, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, “Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione”, Centro Di, Firenze 1990.
- Demus, Otto, “Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium”, Routledge and Kegan Paul Limited (1ª ed. 1948), London 1953.

- Demus, Otto, "The role of Byzantine art in Europe", en *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.89-110.
- Demus, Otto, "Romanische Wandmalerei", Hirmer Verlag, Munich 1968.
- Demus, Otto, "Byzantine Art and the West", Weidenfeld and Nicolson, London 1970.
- Deschamps, Paul, "Peintures murales préromanes et romanes récemment découvertes en France",14-16 mai 1957, de las Actes du Colloque, Enluminure-Peinture Murale, en *Cahiers de Civilisation Médiévale, X-XII siecles*, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiéval, 1re anée No 2, Avril-Juin '58 págs.188-189.
- Dhamo, Dhorka, "La Peinture Murale du Moyen Age en Albanie 2", Nëntori, Tiranë 1974.
- Diaz, Emilio, "La Alexiáda de Ana Comnena", en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9, 1Mayo 1988, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, págs. 23-35, Madrid.
- Diaz, Emilio, "Notas sobre referencias a la Península Ibérica en la *Alexiáda* de Ana Comnena", en *Erytheia , Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 10, 2 1Mayo 1989, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, págs. 289-303, Madrid.
- Diaz Martos, Arturo, "Restauración y conservación del arte pictórico", Arte Restauro, Madrid 1975.
- Dionysius of Fourná, "The 'Painters Manual' of Dionysius of Fourná", Paul Hetherington (traducción), The Sagittarius Press, London 1974.
- Dodwell, C.R., "The pictorial Arts of the West 800-1200", Yale University Press, Pelican History of Art, New Haven and London 1993.
- Doerner Max, "Los materiales de Pintura y su empleo en el arte", Reverté (4ª edición), Barcelona 1986.
- D'Ors, Eugenio, "Las ideas y las formas", Aguilar, Madrid 1966, págs. 90-103.
- Duby G., M.Perrot, "Diosas, vírgenes y brujas, La sumisión y el silencio de las mujeres en una época masculina, la Edad Media", en *Babelia*, Libros, El País, 6 de Junio 1992, pág.11.

- Duran Canyameres, F., “Una nota sobre els ‘Davallaments’ Romanics Catalans”, en *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, Publicació de la Junta de Museus, Num.14, Vol II, Julio 1932.
- Durliat, Marcel, “El arte Románico en España”, Juventud, Barcelona 1972.
- Eastlake, Sir Charles Lock, “Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters”, Vol. I, Vol. II, Dover Publications, N.Y. 1960.
- Eco, Umberto, “La definición del arte, Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?”, Martínez Roca (1ª edición, Milano 1968), Barcelona 1970.
- Economidès, Irène, “Differences, entre l’église orthodoxe et le catholicisme romain”, ISBN 960-85141-8-5, Athènes 1999.
- Egea, José Mª, “La lengua de la ciudad en el s.XII”, en *Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 8, 2 Noviembre 1987, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, págs. 241-263, Madrid 1987.
- Elvira, Miguel Ángel, “Mosaico de artes y estilos”, en *El Bizancio de Justiniano, Cuadernos, historia 16*, No 282, publicación de Grupo 16, 1985, España, págs.14-24.
- Elvira, Miguel Ángel, “Las Estatuas Animadas de Constantinopla”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 8, 2 Noviembre 1987, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, págs. 99-117, Madrid 1987.
- Elvira, Miguel Angel, “Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9, 1, Mayo 1988, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid 1988, págs. 143-167.
- Evans, Helen C., William D. Wixom, “The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261”, (catalogue of the exhibition), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997.
- Facundo, Tomas, “Lo simbólico y lo real en la pintura románica: Sant Climent de Taüll”, *FRAGMENTOS*, No 3, Ministerio de Cultura, Madrid 1984, págs.5-20.
- Ferrer Morales, Ascensión, “La pintura mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas”, Universidad de Sevilla, Sevilla 1995.
- Focillon, Henri, “The Art of the West”, Vol.I, Phaidon, London 1963.
- Focillon, Henri, “La vida de las formas y elogio de la mano”, Xarait, Barcelona 1983.

-Focillon, Henri, “La escultura Románica, Investigaciones sobre la historia de las formas”, Akal (1ª ed. 1931, France), Madrid 1987.

-Folch i Torres Joaquim, “El tesoro artístico de Catalunya. Les pintures murals Romaniques de Santa Maria de Tahull”, Industrias del Papel, Barcelona MCMXXXI., pág.11.

-Folch i Torres, Joaquim, “La doctrina de la conservació de les pintures murals”, *Gasetta de les Arts*, Any II, nùm 29, 15 Juliol 1925, Barcelona.

-Folch i Torres, Joaquim, “Les pintures murals de St.Miquel de Grilles I els grafits de les pintures murals catalanes (1)”, *Bulletí dels Museus d'art de Barcelona*, Publicació de la Junta de Museus, Num.12, vol.II, Maig 1932, págs.146, 150.

-Fontaine, Jacques, “El prerrománico”, en la serie la España Románica, Vol.8, Encuentro (1ª ed. 1973, Francia), Madrid 1978, págs. 18-24p.

-Fuentes, Ángel, “Arte Paleocristiano”, *Cuadernos de arte español, historia 16*, No 46, publicación de Grupo 16, 1992, España.

-Furió, Vicenç, “Ideas y formas en la representación pictórica”, Anthropos, Barcelona 1991.

-Gaillois, Roger, “El hombre y lo sagrado”, Fondo de Cultura Económica (1ª ed. 1942), México 1996.

-Garcia Moreno, Luis, “Fuentes protobizantinas de la Hispania tardoantigua (siglos V-VIII)”, I, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9, 1, Mayo 1988, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 11-23.

-Gasol, Rosa, “The Technique of Medieval Wall Painting in Catalonia, Spain”, en *Western Medieval Wall Paintings, Studies and Conservation Experience*, Sighisoara, Romania, 31 August-3 September 1995, ICCROM, 1997, Roma, págs.13-16.

-Gauthier, Marie-Madeleine, “Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux, Aperçus sur l’ origine et la diffusion de ce motif au XIIe siècle”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale, X-XII siecles*, Universite de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1re année no3, Jul-Sept.1958, págs. 349-369.

-Gaya, Jordi, “Atención al Oriente griego y armenio en la misión de Ramón Llull”, AAVV, *Relaciones Inéditas entre España y Grecia, Simposio sobre Relaciones Inéditas entre España y Grecia*, Instituto Cultural “Reina Sofía” de Atenas, Atenas 1986, págs. 279-305.

-Gaya Nuño, Juan Antonio, “El arte Español en sus estilos y en sus formas”, Omega, Barcelona 1949.

-Gaya Nuño, Juan Antonio, “Cien fichas sobre Arte Románico Español”, I.N.L.E., Madrid 1961.

-Gaya Nuño, Juan Antonio, “Teoría del Románico”, Publicaciones españolas, Madrid 1962.

-Gervase, Mathew, “Byzantine Aesthetics”, John Murray, London 1965.

-Ghyka, Matila C., “Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes”, Poseidon, Buenos Aires 1953.

-Ghyka, Matila C., “El número de Oro I”, (y “El número de Oro II”), Poseidon, Buenos Aires 1968.

-Gilissen, León, “L’or en enluminure”, en *Pigments et Colorants, de l’ Antiquité et du Moyen Age*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1990, págs. 198-206.

-Giunta, Francesco, “Las ciudades de la sicilia bizantina”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 8, 2, Noviembre 1987, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 209-217.

-Goday, José, “Una iglesia románica policromada, metas para el estudio de nuestras pinturas murales”, *Museum*, Establecimiento gráfico Thomas, vol.IV, Barcelona 1914, págs.45-53.

-Goff, Jaques Le, “Les Intellectuels au Moyen Age”, Editions du Seuil, Paris 1985.

-Gombrich, E.H., “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, Seix Barral (1ª ed.1963, Londres), Barcelona 1968.

-Gombrich, Ernst, “El uso del arte para el estudio de los símbolos”, en AAVV, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili, Barcelona 1969, págs.137-157.

-Gombrich, E.H., “Historia del Arte”, Carriga, Barcelona 1975.

-Gombrich, Ernst, “Esencial, Textos escogidos sobre arte y cultura”, Debate, Madrid 1977.

-Gombrich, E.H., “Tras la historia de la cultura”, Ariel (1ª ed.1969, Oxford University Press), Barcelona 1977.

-Gombrich, Ernst, “Arte e Ilusión”, Gustavo Gili, Barcelona 1979.

-Gombrich, E.H., “Imágenes Simbólicas, estudios sobre el arte del Renacimiento”, Alianza (1ª ed.1972, Phaidon Press), Madrid 1983.

-Gombrich, Ernst, “L’écologie des images”, Flammarion (1ª ed.1982), Paris 1983.

-Gombrich, Ernst, “The sense of order, A study in the psychology of decorative art”, Phaidon (1ª edición 1979), London 1984.

-Gombrich, Ernst, “Art and Illusion”, Bollingen Series XXXV.5., Bollingen (1ª ed. 1960), Princeton New Jersey 1984.

-Gombrich, E.H., “La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica”, Alianza (1ª ed. 1982), Madrid 1987.

-Gómez-Moreno, Manuel, “El arte románico español, esquema de un libro”, Centro de Estudios Históricos, Madrid 1934.

-Grabar, A., “La peinture Byzantine, Les grands siecles de la peinture”, Skira, Suisse 1953.

-Grabar, André, “Peintures murales chrétiennes, Antiquité-Byzance-Art Pré-roman et Roman”, en *Cahiers de Civilisation Medievel, X-Xii siecles*, Centres d’études superieures de civilisation medievale, Université de Poitiers, 1er année No 1, Janvier-Mars 1958, Poitiers.

-Grabar, Andre, “La peinture Romane du onzième au treizième siecle”, Skira, Genève 1958.

-Grabar, André, “Christian Iconography, A Study of its Origins, The A.W.Mellou Lectures in the Fine Arts, 1961”, Bollingen Series XXXV.10, Bollingen, Princeton 1961.

-Grabar, Andre, “The message of Byzantine Art”, en *Byzantine Art an European Art*, 9th Exhibition of the Council of Europe, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.51-66.

-Grabar, André, “Byzantium”, Byzantine Art in the middle ages, Methuen (1ª ed.1963), London 1966.

-Grabar, Andre, “Las vías de la creación en la iconografía cristiana”, Alianza Forma (1ª ed. 79, Paris), Madrid 1985.

-Grabar, A., “Les origines de l’esthétique médiévale”, Macula, Paris 1992.



- Grabar, Oleg, "The Meditation of Ornament", The A.W.Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989, Bollingen Series XXXV, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992.
- Greus, Jesús, "Así vivían en Al-Andalus", AAVV, en serie *Biblioteca Básica de Historia*, Compañía Europea de Comunicación e Información, España 1991.
- Guardia, Milagros, Jordi Camps, Immaculada Lorés, "El descubrimiento de la pintura mural románica catalana, La colección de reproducciones del MNAC", Museu Nacional d'Art de Catalunya-Electa, Barcelona 1993.
- Gudiol, J.P., "Centcelles", *Gaseta de les Arts*, Any III, num.48, 1er Maig 1926, Barcelona, págs.4-6.
- Gudiol Ricart, José, "Spanish Painting", Toledo Museum of Art, Toledo 1941.
- Gudiol Ricart, José, (con la colaboracion de Juan Ainaud de Lasarte y Santiago Alcolea Gil) "Cataluña", en AAVV, *Arte de España*, Seix Barral, Barcelona 1955.
- Gudiol Ricart, José, "Les peintres itinérants de l'époque romane", Actes du Colloque, Enluminure-Peinture Murale (14-16 mai 1957), *Cahiers de Civilisation Médiévale*, X-XII siècles, Université de Poitiers, Centre d' études supérieures de civilisation médiéval, 1re année No 2, Avril-Juin '58 págs.191-194.
- Gudiol, Josep, "La pintura Románica", *Estudis d'art medieval*, LAMBARD, Vol I-1977-1981, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1985.
- Guerra, Manuel, "Simbología Románica, el Cristianismo y otras Religiones en el Arte Románico", Fundación Universitaria Española, Madrid 1978.
- Guillén Bermejo, Cristina, "Cien años de prosperidad", en *La conquista de Toledo, Cuadernos, historia 16*, No 82, publicacion de Grupo 16, 1985, España, págs.5-10.
- Guinard, Paul, "Pintura Española, de los mozárabes al greco", Labor, Barcelona 1972.
- Halleux, Robert, "Pigments et colorants dans la *Mappae Clavicula*", en *Pigments et Colorants, de l' Antiquité et du Moyen Age*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1990, págs. 173-180.
- Hammer, Ivo, Ernst Lux, "Theory and Practice, Remarks to the examination and conservation of the romanesque mural paintings in Salzburg Nonnberg", en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden, German Democratic Republic*, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, Los Angeles, págs. 507-512.
- Hauser, A., "Teorías del arte", Guadarrama (4ª ed.), Madrid 1975.

-Hauser, Arnold, “Sociología del arte, 2. Arte y clases sociales”, Guadarrama (2ª ed.), Punto Omega, España 1977.

-Hegel, Georg W.F., “La forma del Arte Simbólico”, Siglo Veinte (de la 2ª ed. Alemana, 1842), Buenos Aires 1983.

-Helbig, Jules, “La décoration polychrome de l'Architecture”, en *Revue de l'Art chrétien*, 36me Année, 5e série, Tome IV, (XLIe de la collection), 6me libr., Novembre 1893, págs. 449-455.

-Hibbs, Vivian A., “Cultures of Ancient Iberia and the Shelby White and Leon Levy Collection”, Catalogue of the exhibition Iberian Antiquities from the Collection of Leon Levy and Shelby White, September 14-December 10, New Cork 1993, págs.9-22.

-Hildebrand, A. von, “El problema de la forma en la obra de arte”, Visor, Madrid 1989.

-Hilliard, Nicolas, “The art of Limning, together with a more compendious discourse concerning the art of liming by Edward Norgate”, Mid Norhtumberland Arts Group, Great Britain 1981.

-Huyghe, René, “Diálogo con el Arte”, Labor, Barcelona 1965.

-Itten, Johannes, “The Elements of Color”, Chapman & Hall (1ª ed.1970), London 1996.

-Janson, H.W., Anthony F.Janson, “History of Art”, Thames & Hudson (1ª ed. 1962), London 2001.

-Johnson Sweeney, James, “Miniatures Irlandaises”, Unesco-Le gran art en édition de poche, Flamarion, Milán 1965.

-Junyent, Edouard, “Catalogne Romane I”, Vol 12me de la collection "la nuit des temps", Zodiaque MCMLX 1960, “Catalogne Romane II”, Vol 13me de la collection "la nuit des temps", Zodiaque NCMLXI 1961, Yonne.

-Kasparov, Serguéi, Svetlana Tamaéva, “Les nouvelles methodes de refixage par injection dans les supports d'enduit des peintures murales”, en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden, German Democratic Republic*, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, Los Angeles 1990, págs. 513-517.

-Kingsley Porter, “‘La Verge’ de Tahull i el grup de Talles del segle XII dels pireneus catalans”, *Bulletí dels Museus d'art de Barcelona*, Publicació de la Junta de Museus, Num.12, vol.II, Maig 1932, págs.146, 150.

-Keim, Jean A., “Russian Icons”, The little library of art, Methuen, London 1967.

- Kitzinger, Ernst, "Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century", en AAVV, *Byzantine Art and European Art*, 9<sup>th</sup> Exhibition Lectures, Office of the Minister to the Prime Minister of the Greek Government, Athens 1966.
- Kitzinger, Ernst, "Byzantine Art in the Making, Mainlines of stylistic development in Mediterranean Art 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century", Faber and Faber, London 1977.
- Kluckert, Ehrenfried, "Romanesque Painting", en *Romanesque, Architecture, Sculpture, Painting*, Könemann, 1997, págs. 382 - 462.
- Kühn Hermann, "Conservation and Restauration of Works of Art and Antiquities", Vol. I, Butterworths, England 1986.
- Kultermann, Udo, "Historia de la Historia del Arte, El camino de una ciencia", Akal (1<sup>a</sup> ed. 1990), Madrid 1996.
- Künstler, Gustav, "El arte Románico en Occidente", Editorial Juventud (1<sup>a</sup> ed., Viena 1968), Barcelona 1978.
- Květ, Jan, "La miniature romane et gotique en Tchecoslovaquie", Unesco-Le gran art en édition de poche, Flammarion, Milan 1964.
- Lafuente Ferrari, Enrique, "Breve Historia de la Pintura Española", Akal, Madrid 1987.
- Lambert, Elie, "El arte Gótico en España, Siglos XII y XIII", Cátedra, Madrid 1977.
- Langer, Susanne, "Los problemas del arte", Infinito (1<sup>a</sup> ed.1957), Buenos Aires 1966.
- Lauer, David A., Stephen Pentak, "Design Basics", Wadsworth, Thomson Learning (1<sup>a</sup> ed. 1979), London 2002.
- Laurie, M.A., "La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los pintores", Libreria y Editorial Hernando (1<sup>a</sup> ed.), Madrid 1935.
- Lazarev, Victor, "Storia della pittura Bizantina", Giulio Einaudi, Torino 1967.
- Lazaridis, Pablo, "El monasterio de Hosios Lucas", Hannibal, Atenas (sin fecha).
- Leeuw, G.Van Der, "La fenomenología de la Religión", Fondo de Cultura Económica (1<sup>a</sup> ed.'33), Mexico 1964.
- López, Santiago Sebastián, "Mensaje del Arte Medieval", El Almendro, Cordoba 1984.

- López Serrano, Matilde, “La miniatura mozárabe. Reflejo de la vida y del arte de los siglos IX al XI”, en AAVV, *Arte y Cultura Mozárabe*, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, Serie A, núm.1, Toledo 1979.
- Lozoya, Marqués, “El arte románico”, en *Historia del arte Hispánico*, Vol I, Salvat Editores, Barcelona 1931.
- Maguire, Henry, “The Icons of their bodies, Saints and their Images in Byzantium”, Princeton University Press (1ª ed.1966), New Jersey 2000.
- Mainstone, Rowland J., “Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian’s Great Church”, Thames and Hudson, London 1997.
- Male, Emile, “El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII”, Fondo de Cultura Económica (1ª ed., Paris 1945), México1952.
- Marín, Francisco Marcos, “Reforma y Modernización del Español”, Catedra, Madrid 1979.
- Marín, Manuela, “Constantinopla en los geógrafos árabes”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 9, 1 Mayo 1988, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 49-61.
- Martínez Artín, Leonor, “Literatura, ciencias y artes”, en *El Islam, siglos XI-XIII, Cuadernos, historia 16*, No 33, publicación de Grupo 16, 1985, España, págs. 26-30.
- Matthews, T.H., “Criteria in Spanish Art”, University of Durban-Westville, South Africa 1983.
- Mayer, Augusto L., “El estilo románico en España”, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1931.
- Mayer, Ralph, “The Artist’s handbook of materials and techniques”, Faber and Faber 5a ed. (1ª ed. 1940), Great Britain 1981.
- Mayr, Franz K., “La mitología Occidental”, Anthropos, Barcelona 1989.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, “Historia de las Ideas Estéticas en España”, C.S.I.C., Madrid 1974.
- Mesdon, Clément, “Les mosaïques de Ravenne”, Atlas, Paris1983.
- Merrifield, Mrs., “The art of Fresco Painting, as practised by the old Italian and Spanish Masters”, Alec Tiranti (1ª ed. 1846), London 1966.
- Michel, Paul-Henri, “L’ iconographie de Caïn et Abel”, en *Actes du Colloque, Enluminure-Peinture Murale (14-16 mai 1957)*, Cahiers de Civilisation Médiévale, X-

*XII siecles*, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiéval, 1<sup>re</sup> année No 2, Avril-Juin 1958, págs.191-194.

-Mora, P., L. Mora, P.Philippot, "Conservation of Wall Paintings", Butterworths, Bolonia 1984.

-Moreau-Vauthier, Ch., "Historia y técnica de la pintura", Libreria Hachette, Buenos Aires (sin fecha, imprimido en 1955 en Argentina).

-Morer Munt, Antonio, "El Románico Catalán, Estudio científico y técnico de las Pinturas y su relación con las escuelas, autores y épocas de las mismas", en *IV Congreso de Conservación de Bienes Culturales, Comité Español del ICOM*, Palma de Mallorca 1982, págs.57-62.

-Mouriki, Doula, "Stylistic Trends in monumental painting of Greece during the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries", en *Dumbarton Oaks Papers No34-35*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1980-1981, Washington D.C., págs. 77-125.

-Munro, Thomas, "La forma en las artes: un panorama de morfología estética", Ediciones 3, Buenos Aires 1962, págs. 37-45.

-Münz, Eug., "Les Artistes byzantins dans l' Europe latine, du Ve au X<sup>ve</sup> siècle", *Revue de l'Art chrétien, paraissant tous les deux mois*, 36<sup>me</sup> Année. -5<sup>e</sup> Série., Tome IV, (XLII<sup>e</sup> de la collection), 3<sup>me</sup> livraison., Mai 1893, págs.181-190.

-Muratof, Paul, "La peinture Byzantine", G.Crès et Cie., Paris (sin fecha).

-Muzac, André, "Sculpture romane de Haute-Auvergne", U.S.H.A., Aurillac 1966.

-Nadal, Juan, "Las Baleares que en griego se llaman Gimnesias", en AAVV, *Relaciones Inéditas entre España y Grecia, Simposio sobre Relaciones Inéditas entre España y Grecia*, Instituto Cultural "Reina Sofía" de Atenas, Atenas 1986, págs. 57- 65.

-Naud, Colette, Monica Martelli Castaldi, "Utilisation des absorbants pour le nettoyage des fresques", en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting, German Democratic Republic*, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, 1990, Los Angeles, págs. 524 - 529.

-Naumova, M.M., S.A. Pisareva, "New data on green pigments in wall painting", en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden, German Democratic Republic*, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, 1990, Los Angeles, págs. 530-533.

-Olague-Feliú, F.de, "La pintura Románica", Vicens-Vives, Barcelona 1989.

- Orlandos K. Anastasios, "Byzantine Architecture", en *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.112-121.
- Orlandos K. Anastasios, "Byzantine Architecture", The Archaeological Society, Athens Library Series No162, Archaeological Society, Athens 1998.
- Otero, Gloria, "El prerrománico asturiano", Secretaría General de Turismo, España.
- Oursler, Raymond, "Bourgogne Romane", Zodiaque (5ª ed.), MCMLXVIII, France.
- Ouspensky L., Vladimir Lossky, "The Meaning of Icons", St.Vladimir's Seminary Press (1ª ed.1952), Crestwood, New York 1983.
- Pächt Otto, "Historia del arte y metodología", Alianza (1ª ed. 1986), Madrid 1993.
- Pajic, Sandra, catálogo de exposición: "Ιερά Γη, Frescoes of the Monasteries in Kosovo and Metohija", Leader International, Belgrade 1999.
- Palet Casas, Antoni, "Aerinita; pigmento azul de la pintura mural románica de los Pirineos", en *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, 23-25 Sept., Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, Bilbao, págs. 261-269.
- Panofsky, Erwin, "El significado en las artes Visuales", Alianza Forma (1ª ed.1955), Madrid 1979.
- Panofsky, Erwin, "La pespectiva como forma simbólica", Tusquets Editores (1ª publicacion 1924-25), Barcelona 1991.
- Paris, Pierre, "La peinture Espagnole, depuis les origines jusqu' au début du XIXe siècle", G. Van Oest, Paris 1928.
- Pérez Carreño, Francisca, "Los placeres del parecido. Icono y representación", Visor, La balsa de la Medusa, Madrid 1988.
- Pevny, Olenka Z., "Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)", en *The Metropolitan Museum of Art Symposia*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2000.
- Philippot, Paul, Paolo Mora, "La conservación de pinturas murales", en AAVV, *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO (1ª ed. 1969), Madrid, 1979.
- Pichard, Joseph, "Pintura románica", Aguilar (1ª ed., Paris'66), Madrid 1969.

-Pijoan, Joseph, “Les miniatures de l'octateuch a les Biblies Romaniques Catalanes”, *Anuari*, MCM XI-XII, ANY IV, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1913.

-Pijoan, J., “Les pintures murals romàniques de Pedret”, *Gasetta de les Arts*, Any II, No23, 15 Abr. 1925, Barcelona.

-Pijoan, José, “El Arte Románico, siglos XI y XII”, *Summa Artis*, Historia General del Arte, Vol IX, Espasa Calpe (1ª ed.), Madrid 1944.

-Pijoan, José, “Las pinturas murales románicas de Cataluña”, *Monumenta Cataloniae*, Vol.IV Alpha, Barcelona 1948.

-Pijoan, Joseph, “Noves pintures murals catalanes”, *Anuari*, MCM XI-XII, Any IV, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

-Pons y Massaveu, Juan, “El descubrimiento de una pintura mural-bizantina”, en *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, Año VII, 1887, Tomo VII, Madrid.

-Popova, Olga, Engelina Smirnova, Paola Cortesi, “Les icônes, L' histoire, les styles, les thèmes des origines à nos tours”, Solar (1ª ed. 1995 Mondadori), Paris 1996.

-Porta, Eduardo, Antoni Palet, Eudald Guillaumet, “Le blue aerinite: un pigment meconnu en peinture murale romane”, en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden*, German Democratic Republic, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, Los Angeles 1990.

- Porter, Kingsley, “Una nota del professor Kingsley Porter sobre ‘La Verge’ de Tahull i el grup de Talles del segle XII dels pireneus catalans”, en *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, Num 12, Vol. II, Maig 1932, Publicació de la Junta de Museus, Barcelona 1932.

-Post, Chandler Rathfon, “A history of Spanish Painting”, Vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1930.

-Pradell Ventura, Joaquín, “Conservación y restauración de las pinturas murales de la iglesia de ‘Sant Joan de Boí’”, en *III Congreso de Conservación de bienes culturales*, Valladolid, 21-23 de Junio de 1980, Comite Español del ICOM, Valladolid 1980.

-Procopiou, Agelos, “La question Macedonienne dans la Peinture Byzantine”, copyright by Angelos Procopiu, Atenas 1962.

-Puel de la Villa, Ignacio, “Tratamiento de las pinturas murales realizadas sobre apresto seco”, en AAVV, *Conservacion y Restauracion, El patrimonio Cultural de Castilla y Leon*, Junta de Castilla y Leon, conserjeria de Educacion y Cultura, Madrid 1987, págs.111-127.



-Puig i Gadafalch, Josep, “Els temples d'Empuries”, en *Anuari*, MCM XI-XII, Any IV, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1913.

-Puig i Gadafalch, Josep, “Les pintures del segle VIe de la Catedral D'Egara (Terrassa) a Catalunya (1)”, en *Butletí dels Museus d'art de Barcelona*, Vol. II num. 11, Abril 1932, Publicació de la Junta de Museus, Barcelona.

-Quenot, Michel, “El icono”, Desclée de Brouwer (1ª ed. 1987), Bilbao 1990.

-Quintana Martínez, Alicia, “Pintura Medieval: Los primitivos españoles”, en *Guía Didáctica*, Museo del Prado, Pintura Española 1, Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado, Madrid 1990.

-Read, Herbert, “Arte y Sociedad”, Península, Barcelona 1977.

-Restle, Marcel, “Byzantine Wall Painting in Asia Minor”, Vol 1, 2, 3, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, Germany 1967.

-Richter, Gottfried, “Ideen zur Kunst-Geschichte”, Urachhaus, Stuttgart 1982.

-Roig, Juan, “El desarrollo histórico de la península hasta el siglo XVIII”, en AAVV, *Geografía e Historia de España y de los Países Hispánicos*, Ibérica, Vicens-Vives, Barcelona 1981.

-Roig Picazo, Pilar, (colaborador Ignacio Bosch Reig), “La iglesia de los Santos Juanes de Valencia, Proceso de intervención pictórica 1936-90”, Servicio de Publicaciones de la Universidad politécnica de Valencia 1990.

-Rosenkranz, Karl, “Estética de lo feo”, Julio Ollero (ed.), Miguel Salmerón, (sin lugar) 1992.

-Rubió y Lluch, A., “Els governs de Matheu de Moncada y Roger de Lluria en la Grecia Catalana”, en *Anuari*, MCM XI-XII, Any IV, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1913.

- Runciman, Steven, “Byzantium and the Western World”, en *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.68-87.

-Runciman, Steven, “Byzantine Art and Western Mediaeval Taste”, en AAVV, *Byzantine Art an European Art , 9<sup>th</sup> Exhibition Lectures*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1966.

-Runciman, Steven, “Byzantine Style and Civilization”, Penguin Books, New York, 1975.

- Schapiro, Meyer, "Romanesque Art", George Braziller, Selected Papers, New York 1977.
- Schapiro, Meyer, "Estudios sobre el Románico", Alianza Forma (1ª ed. George Braziller 1977), Madrid 1984.
- Schudel, Walter, "L'usage de 'Colle-Photo' dans la restauration des peintures murales", en *8<sup>th</sup> Triennial Meeting*, Sydney, Australia, 6-11 September, 1987, Preprints, ICOM Committee for Conservation, The Getty Conservation Institute, Kirsten Grimstad, Los Angeles 1987.
- Schung-Wille, Christa, Carel J. Du Ry, "Bizancio y el Islam", Enciclopedia Universal del Arte, Plaza & Janes, Barcelona 1978.
- Scobeltzine, André, "El arte feudal y su contenido social", Mondadori, España 1973.
- Seidler Herman-Marie, "Les anciennes peintures murales, De la manière d'entéber le badigeon qui les couvre et de les restaurer", *Revue de l'Art Chrétien*, 36me Année, 5e serie, Tome IV, (XLIle de la collection), 5me libr., Septembre 1893, págs.364-371.
- Sendler, Egon, "L'Icône, image de l'invisible, Eléments de Théologie, Esthétique et Technique", Collection Christus no 54, Desclée de Brouwer, France 1981.
- Sendrail, Marcel, "Sagesse et délire des formes", Hachette, Paris 1967.
- Serra i Rafols, Josep de C., "Les troballes escultòriques a la Necròpolis romano-cristiana de Tarragona", *Gaseta de les Arts*, Any II, Num25, 15 Maig 1925, Barcelona, págs.1, 2.
- Serrano Aybar, Concepción, "Focio transmisor de cultura clásica", en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 6, 2 Noviembre 1985, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 221-241.
- Sherrard, Philip, "The Greek East and the Latin West, A study in the christian tradition", Denise Harvey & Company (1ª ed. 1959, Oxford University Press), Limni, Evia, Greece 1992.
- Sicart, Angel, "Las pinturas de Sijena", *Cuadernos de Arte Espanol, historia 16*, No39 publicacion de Grupo 16, Informacion y revistas, Madrid 1992.
- Skarwan, Karin M., "The development of Middle Byzantine Fresco painting in Greece", Pretoria University of South Africa, Pretoria 1982.
- Soler y Palet, José, "Descubrimiento de pinturas murales Románicas en Santa Maria de Tarrasa", en *Museum*, Establecimiento gráfico Thomas, Vol V, Barcelona 1916, págs. 295-298.

- Spottorno, Ma Victoria, “El texto bizantino del Nuevo Testamento”, en *Erytheia, Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, No 8, 2 Noviembre 1987, Pedro Bádenas de la Peña (ed.), Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid, págs. 233-241.
- Stewart, Charles, “Demons and the Devil, Moral Imagination in Modern Greek Culture”, Princeton University Press, New Jersey 1991.
- Strzygowski, Josef, “Origin of Christian Church art”, Oxford 1923.
- Subias Galter, J. “Las Rutas del Románico”, La Polígrafa, Barcelona 1965.
- Sullivan, Edward, “The Book of Kells”, Studio Editions, London 1986.
- Summers, David, “El juicio de la sensibilidad, Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética”, Tecnos, Madrid 1993.
- Sureda, Joan, “La pintura románica en Cataluña”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1981.
- Sureda Joan, “La Edad Media, Románico, Gótico”, en *Historia Universal del Arte*, Vol IV, Planeta, Barcelona 1985.
- Sureda, Joan, “La pintura románica en España”, Alianza Forma (1ª ed.), Madrid 1985.
- Sureda Joan, “La pintura protogótica”, *Cuadernos de arte español*, historia 16, No 27, publicacion de Grupo 16, España 1992.
- Talbot Rice, David, “The beginnings of Christian art”, Hodder & Stoughton, London 1957.
- Talbot Rice, David, “Art of the Byzantine Era”, Thames and Hudson, London 1963.
- Talbot Rice, David, “The appreciation of Byzantine Art”, Harold Osborn, en *The Appreciation of the Arts* 7, Oxford University Press, Oxford 1972.
- Talbot Rice, David, “The beginnings of Christian art”, Hodder and Stoughton, London 1957.
- Talbot Rice, David, “Byzantine art and its Influences”, Variorum Reprints, London 1973.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, “History of Aesthetics, Medieval Aesthetics”, Vol II, Mouton, PWN, Paris 1970.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, “Historia de la estética, II. La estética medieval”, serie: Arte y estética, Akal, (1ª ed. 1962), Madrid 1989.

- Temple Richard, "Icons and the Mystical origins of Christianity", Element Books, Great Britain 1990.
- Théophile, "Essai sur divers arts", en *Nouvelle Encyclopédie Théologique, Dictionnaire d'archéologie sacrée*, Vol.XII, série 2, J.-P. Migne (1ª edición 1851), Paris 1990.
- Thierry, Nicole et Michel, "Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce", Librairie C.Klincksieck, 1963.
- Thompson, D'Arcy, "Sobre el crecimiento y la forma", Hermann Blume (1ª ed. Cambridge University Press 1961), Madrid 1980.
- Thompson, Daniel V., "The materials and Techniques of Medieval Painting", Dover Publications, New York 1956.
- Toman, Rolf (ed). "Romanesque, Architecture, Sculpture, Painting", Könemann, Köln 1997.
- Trens, Manuel, "Les pintures murals romàniques de Barbarà", en *Gasetta de les Arts*, Any II, nùm 29, 15 Julio 1925, Barcelona.
- Trens, María Manuel, "Iconografía de la Virgen en el arte Español", Plus Ultra, Madrid 1946.
- Tsigaridas, Efth. N., "Latomou Monastery (The church of Hosios David)", Institute for Balkan Studies, Tesalónika 1988.
- Varela, María Isabel, Angeles Llana, "La expansión del Islam", serie: Biblioteca Básica, en *Historia Compañía Europea de Comunicación e Información*, España 1991.
- Velmans, Tania, Vojislav Korać, Marica Šuput, "Rayonnement de Byzance", Zodiaque, Paris 1999.
- Vernet, Juan, "La cultura", en *La disgregación del Islam, Cuadernos, historia 16*, No 41, Grupo 16, 1985, España, págs.25-28.
- Verzone, Paolo, "From Theodoric to Charlemagne", Methuen (1ª ed. 67), London 1968.
- Weigert, Itans, "Estilística", Vol.II, UTEHA, Mexico 1962.
- Weisbach, Werner, "Reforma Religiosa y Arte Medieval", Espasa Calpe, Madrid 1949.
- Weitzmann, Kurt, "Manuscripts", en AAVV, *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the

Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.292-295.

-Weitzmann, Kurt, "The classical in Byzantine Art as a mode of individual expression", en AAVV, *Byzantine Art an European Art , 9<sup>th</sup> Exhibition Lectures*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1966.

-Wettstein, Janine, "La fresque Romane, Italie-France-Espágs.ne", Droz, Genève 1971.

-Wettstein, Janine, "La fresque romane, La route de Saint Jacques de tours a Leon, Etudes comparatives II", Droz, Geneve 1978.

-Wharton Epstein, Ann, "Tokali Kilise. 10th Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia", en AAVV, *Dumbarton Oaks Studies 22*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.1986.

-Winfield David, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A Comparative Study", en *Dumbarton Oaks Papers No22*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1968, Washington D.C., págs. 61-140.

-Worringer, W., "Abstracción y Naturaleza", Fondo de Cultura Económica (1ª ed.1908), Mexico 1953.

-Xarrié i Rovira, Josep Ma, "Sensibilización de la Iglesia catalana ante la problemática de la conservación y la restauración. Principios Básicos", en *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Tarragona, 29 de Mayo-1 de Junio 1986, Centre de Conservació I Restauració de Bens Culturals Mobles, ICOM, Barcelona, 1988, págs.74-76.

-Xyngopoulos, Andreas, "Icons", en *Byzantine Art an European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Office of the Minister to the Prime Ministere of the Greek Government, Department of Antiquities and Archaeological Restauration, Athens 1964, págs.227-232.

-Yakovleva, A.I., "Approaches to the study of methods used in medieval face painting", en *9<sup>th</sup> Triennial Meeting Dresden, German Democratic Republic*, 26-31 August 1990, Preprints, Vol.II, ICOM Committee for Conservation, Kirsten Grimstad, 1990, Los Angeles, págs. 783-784.

-Yarza, Joaquin, "La Edad Media", en AAVV, *Historia del Arte Hispánico II*, Alhambra (1ª ed.), Madrid 1980.

-Yarza, Joaquin, Milagros Guardia, Teresa Vicens, "Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio", Gustavo Gili, Barcelona 1982.

-Yarza, Joaquin, Nuria de Dalmases, María Eugenia Ibarburu, Antonio José Pitarch, Christina Pérez, Maria Rosa Terés, Teresa Vicens, “Arte Medieval II”, Gustavo Gilli, Barcelona 1982.

-Yarza Luazes, Joaquín, “Discusió de la ponencia”, en AAVV, *Lambard, Estudis d’art medieval*, Vol. I-1977-1981, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1985, págs. 93, 94.

-Yarza Luazes, Joaquín, “Bibliografia”, en AAVV, *Lambard, Estudis d’art medieval, Vol I-1977-1981*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1985. págs. 140-143.

-Yarza Luaces, Joaquin, “Estudios de Iconografia Medieval Española”, Universidad Autonoma de Barcelona 1984.

-Young, Carl G., “El hombre y sus símbolos”, Caralt (1ª ed. 1964), Barcelona 1976.

### 3. Bibliografía en caracteres griegos.

-AAVV, «Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπαίδεια, Πάπυρος Λαρούς», Τόμος 1, Πάπυρος, Αθήνα 1963.

-Αγγελίδη, Χριστίνα, «Ιωάννης Σκυλίτζης και Μιχαήλ Ψελλός», στο *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 27-28.

-Αγουρίδης, Σάββας, «Πώς αναγεννήθηκε ο μοναχικός βίος στην Ελλάδα», στο *Ελεύθερο Βήμα, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 12 Αυγούστου 2001, Αθήνα, σσ. 42,43.

-Αμβρόσιος, Άγιος (επίσκοπος Μεδιολάνων), «Εξαήμερον», Αθήνα 1998, μτφρ. Στυλιανός Δ.Βασιλόπουλος, Νεκτ. Παναγόπουλος.

-Andréadès, A.M., «Τα Δημόσια Οικονομικά: Νόμισμα, Δημόσιες Δαπάνες, Προϋπολογισμός, Δημόσια Εσοδα», στο AAVV, *Βυζάντιο, Εισαγωγή στο Βυζαντινό Πολιτισμό*, Παπαδήμα, (1<sup>η</sup> εκδ.1948, Oxford), Αθήνα 1988.

-Ανδρόνικος, Μανόλης, «Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες», Νεφέλη, Αθήνα 1984.

-Αντουράκης, Γεώργιος Β., «Χριστιανική Ζωγραφική», Τόμος Β’, copyright Γ. Αντουράκης, Αθήνα 1990-1991.

-Arnheim, Rudolf, «Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης», Θεμέλιο (1<sup>η</sup> εκδ. 1974), Αθήνα 1999.

-Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη, «Άγιος Γεώργιος Διασορίτης», στο AAVV, *Νάξος, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες*, Μέλισσα, Αθήνα 1989, σσ. 66-80.

-Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη, «Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Αγιογραφίες», Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.

-Βακαλό, Εμμανουήλ-Γεώργιος, «Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών», Νεφέλη, Αθήνα 1988.

-Βαμπούλης, Π., «Βυζαντινή Διακοσμητική», Αστήρ, Αθήνα 1977.

-Βασιλάκη, Μαρία, «Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων», Ιδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995.

-Βασιλάκη, Μαρία, «Από τον ‘άνωνυμο’ Βυζαντινό καλλιτέχνη στον ‘επώνυμο’ Κρητικό ζωγράφο του 15<sup>ου</sup> αιώνα», στο ΑΑVV, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Βασιλάκη, Μαρία (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ.161-209.

-Beardsley, C.Monroe, «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», Νεφέλη, Αθήνα 1989.

-Beck, Hans-Georg, «Η Βυζαντινή Χιλιετία, Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζης» (1<sup>η</sup> εκδ. 1978, Μόναχο), Αθήνα 2000 (μτφρ.Δημοσθ.Κούρτοβικ).

-Burckhardt, Titus, «Η ιερή τέχνη σε ανατολή και δύση, Αρχές και μέθοδοι», Πεμπτουσία, Αθήνα 1991.

-Cennini, Cennino, «Το βιβλίο της τέχνης, ή πραγματεία περί της ζωγραφικής από τον Cennino Cennini», Artigraf, Αθήνα 1990, μετάφραση Π.Τέτσης από την Γαλλική έκδοση των L.Rouart et J.Watelin, Paris 1990.

-Cirlot, Juan Eduardo, «Λεξικό των Συμβόλων», Κονιδάρη (1<sup>α</sup> εκδ. Editorial Labor, Barcelona 1992), Αθήνα 1995.

-Coomaraswamy, Ananda K., «Τέχνη και παράδοση, Οι Μεταφυσικές Αρχές της Τέχνης», Πεμπτουσία (1<sup>η</sup> εκδ. 1991), Αθήνα 1992.

-Coomaraswamy, Ananda K., «Η Χριστιανική και ανατολική φιλοσοφία της τέχνης», Πεμπτουσία, Αθήνα 1994.

-Cormack, Robin, «Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης», στο ΑΑVV, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Βασιλάκη, Μαρία (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 45-76.

-Cuomo, S., «Πάππος ο Αλεξανδρεύς και τα μαθηματικά της Ύστερης αρχαιότητας», Ενάλιος, Αθήνα 2004.



- Γαλάβαρης, Γιώργος, «Το βυζαντινό εικονογραφημένο χειρόγραφο», Ιδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994.
- Γιαννακόπουλος, Κ.Ι., «Βυζαντινή Ανατολή και Λατινική Δύση, Δύο κόσμοι της Χριστιανοσύνης στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση», Εστία, Αθήνα 1966.
- Γιανναράς, Χρήστος, «Χάϊντεγκερ και Αρεοπαγίτης», Δόμος (1<sup>η</sup> εκδ. Η θεολογία της απουσίας και της αγνωσίας του Θεού, 1967), Αθήνα 1988.
- Γιανναράς, Χρήστος, «Το πρόσωπο και ο έρωας», Δόμος (1<sup>η</sup> εκδ. 1970), Αθήνα 1992.
- Γιανναράς, Χρήστος, «Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα», Δόμος (1<sup>η</sup> εκδ. 1992), Αθήνα 1996.
- Γιανναράς, Χρήστος, «Το ρητό και το άρρητο, Τα γλωσσικά όρια ρεαλισμού της μεταφυσικής», Ικαρος, Αθήνα 1999.
- Γλυκατζή-Αρβελέρ, Ελένη, «Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας», Αργώ, Αθήνα 1977.
- Γούναρης, Γεώργιος, «Εισαγωγή στην Παλαοχριστιανική Αρχαιολογία, Α' Αρχιτεκτονική», University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999.
- Delvoye, Charles, «Βυζαντινή Τέχνη», Τόμος Α, Παπαδήμας (1<sup>η</sup> εκδ. 1967), Αθήνα 1975 (Τόμος Β, 1976).
- Diehl, Ch., «Η Βυζαντινή τέχνη», στο AAVV, *Βυζάντιο, Εισαγωγή στο βυζαντινό πολιτισμό*, Παπαδήμα, (1<sup>η</sup> εκδ. 1948, Oxford), Αθήνα 1988.
- Διονύσιος Αρεοπαγίτης, «Περί Μυστικής Θεολογίας», Αρμός, Αθήνα 2002 (μτφρ. Σωτήρης Γούνελας).
- Δημητροκάλλης, Γεώργιος, «Συμβολαί εις την μελέτην των βυζαντινών μνημείων της Νάξου», Τόμος Α, corywrite του συγγραφέα, Αθήναι 1972.
- Διζικίρης, Γιώργος, «Βυζάντιο και Δύση, Πολιτιστικά και αισθητικά ζητήματα της ζωγραφικής», Αιγόκερως, Αθήνα 1966.
- Διονύσιος του εκ Φουρνά, «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης», Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (από εκδ. Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Πετρούπολη, 1909), Αθήνα 1980.
- Δρανδάκης, Νικόλαος, «Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης», Αρχαιολογική Εταιρία, Αθήνα 1995.
- Eco, Umberto, (Μετάφραση Εφη Καλλιφατίδη), «Επιμύθιο στο Ονομα του Ρόδου», Γνώση (1<sup>η</sup> εκδ. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Milano), 1985.

- Eco, Umberto, «Η Αποκάλυψη του Ιωάννη», Εκδοτικός Οργανισμός Θεσσαλονίκης (1<sup>η</sup> εκδ. 1973, Franco Maria Ricci), Θεσσαλονίκη 1989.
- Eco, Umberto, «Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του μεσαίωνα», Γνώση (1<sup>η</sup> εκδ. 1987, Μιλάνο), Αθήνα 1992.
- Eliade Mircea, «Εικόνες και σύμβολα, Δοκίμια στον μαγικο-θρησκευτικό συμβολισμό», Αρσενίδη, Αθήνα 1994.
- Ευαγγελόπουλος, Δημήτρης, «Ιερή Γεωμετρία», Αρχέτυπο, Αθήνα 2002.
- Ζίας, Νίκος, «Πρωτόθρονη στο Χαλκί», στο ΑΑVV, *Νάζος, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες*, Μέλισσα, Αθήνα 1989, σσ.30-50.
- Ζίας, Νίκος, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί», στο ΑΑVV, *Νάζος, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες*, Μέλισσα, Αθήνα 1989, σσ.80-89.
- Ζιώγας, Γιάννης, «Ο βυζαντινός Μάλεβιτς», Στάχυ, Αθήνα 2000.
- Ζωγραφίδης, Γ., «Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας, Μια ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού», Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.
- Focillon, Henri, «Η ζωή των μορφών», Νεφέλη, Αθήνα 1982.
- Goff, Jaques Le, «Για έναν άλλο μεσαίωνα», Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993.
- Goff, Jaques Le, «Ο πολιτισμός της μεσαιωνικής Δύσης», Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993.
- Goff, Jaques Le, ΑΑVV, «Βυζάντιο και Ευρώπη», στο *Συμπόσιο, Παρίσι, Maison de l'Europe*, 22 Απριλίου 1994, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.
- Goff, Jaques Le, (Μτφρ.Μαρία Παραδέλλη), «Οι διανοούμενοι στο Μεσαίωνα», Κέδρος (1<sup>η</sup> εκδ.1985, Editions du Seuil), Αθήνα 2002.
- Gombrich, Ernst, (μετφρ. Λιλή Κεντάκα), «Η φόρμα και η λειτουργία της, Κεφάλαιο V, Η μέθοδος και η εμπειρία», στο *Η τέχνη και η Αυταπάτη*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Προκαταρκτικό Εργαστήριο, Αθήνα 1982.
- Gombrich, Ernst, «Το χρονικό της τέχνης», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>η</sup> εκδ. 1950), Αθήνα 1994.
- Hauser, Arnold, «Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης», Τόμος Α, Κάλβος, Αθήνα (sin fecha).
- Ιατρού, Μιχαήλ Ι., «Ο αριθμός 7», (χωρίς εκδότη), Αθήναι 1965.

- Καβάσιλας, Νικόλαος, «Η Θεομήτωρ, Τρεις Θεομητορικές Ομιλίες», Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας (1<sup>η</sup> εκδ. του ίδιου του συγγρ. ΙΔ αι., 1<sup>η</sup> σύγχρονη εκδ. 1974), Αθήνα 1989.
- Καλογήρου, Ιω.Ορ., «Μαρία, Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια», Τόμος 8, Αθ.Μαρτίνοσ, Αθήνα 1966, σσ. 650-686.
- Καλοκύρης, Κωνσταντίνος, «Ρωμανικός Ρυθμός», στη *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, 10ος Τόμος, (χωρίς έκδοση), Αθήνα 1966, σσ. 907-913.
- Καλοκύρης, Κωνσταντίνος, «Το άστρον της Βηθλεέμ εις την Βυζαντινήν Τέχνην, Εικονογραφική ερμηνεία υπό Κων.Δ. Καλοκύρη», εκδοση ιδίου, Θεσσαλονίκη 1969.
- Καλοκύρης, Κωνσταντίνος, «Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως», Πατριαρχικόν Ιδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καρούζος, Χρήστος, «Αρχαία Τέχνη, Ομιλίες-Μελέτες, 1981», Ερμής, Αθήνα 1972.
- Κατσαρός, Βασίλης, «Η αναστήλωση των Εικόνων», στο *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 18-20.
- Kazhdan, A.P., Ann Wharton Epstein, «Αλλαγές στον Βυζαντινό Πολιτισμό, κατά τον 11<sup>ο</sup> και τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>α</sup> ed. 1985, University of California Press, London), Αθήνα 1997.
- Kidson, Peter, «Ο Μεσαιωνικός Κόσμος», στο *Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης*, Χρυσός Τύπος & Φυτράκη, Αθήνα 1967.
- Κόλια-Δερμιτζάκη, Αθηνά, «Συνάντηση Ανατολής και Δύσης στα εδάφη της αυτοκρατορίας, Οι απόψεις των βυζαντινών για τους σταυροφόρους», Ιδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994.
- Κόλιας, Γ. Ταξιάρχης, «Πηγή μελέτης του βυζαντινού πολιτισμού», στο *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 14-17.
- Κόλλιας, Ηλίας, «Τοιχογραφίες», στο AAVV, *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σσ. 57-105.
- Κόλλιας, Ηλίας, «Πάτμος, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες», Μέλισσα, Αθήνα 1990.
- Κόλλιας, Ηλίας, «Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα», Μέλισσα, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία).

- Κονταξάκη, Γ.Γ., «Εξι πρώτες σημειώσεις για την συμβολή της χρωματικής οργανώσεως στον επίπεδο χαρακτήρα της βυζαντινής εικονογραφίας», *Ανάτυπον εκ των «Τεχνικών Χρονικών»*, Τεύχος 4<sup>ο</sup>, Απρίλιος 1972, Αθήνα.
- Κόντογλου, Φώτιος, «Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας», Τόμος Α', Β', Αστήρ, Αθήνα 1960.
- Κόρδης, Γεώργιος, «Εικόνα, εικόνισμα, εικονουργία», Αρμός, Αθήνα 1998.
- Κόρδης, Γεώργιος, «Η χρωματική δομή στις μορφές του Θεοφάνη του Κρητός, μια αισθητική ανάγνωση», Αρμός, Αθήνα 1998.
- Κόρδης, Γεώργιος, «Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική», Αρμός, Αθήνα 2000.
- Κουκουλές, Φαίδων, «Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός», [Τόμος II, (χωρίς ημερομηνία), Τόμος V, Παράρτημα, (1952)], Τόμος VI, Παπαζήση, Αθήνα 1955.
- Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Ε., Α.Τούρτα, «Περίπατοι στη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη», Καπόν, Αθήνα 1997.
- Krautheimer, Richard, (μτφρ.Φανή Μαλλούχου-Τουφάνο), «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>η</sup> εκδ.1965, Penguin Books, Middlesex, England), Αθήνα 1998.
- Λαζαρίδης, Παύλος, «Το μοναστήρι του Οσίου Λουκά», Hannibal, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία).
- Λαζαρίδης, Παύλος, «Μονή Δαφνίου», Hannibal, Αθήνα (χωρίς ημερομηνία).
- Lassus, Jean, «Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος», στο AAVV, *Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης*, Χρυσός Τύπος, Αθήνα 1976, σσ.81-167.
- Lemerle, Paul, «Ο πρώτος Βυζαντινός Ουμανισμός», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (1<sup>η</sup> εκδ. 1971), Αθήνα 2001 (μτφρ. Μαρία Νυσταζοπούλου Πελεκίδου).
- Linnér, Sture, «Ιστορία του Βυζαντινού Πολιτισμού», Γκοβοστη, Αθήνα 1999.
- Λουγγής, Τηλέμαχος Κ., «Η Βυζαντινή Κυριαρχία στην Ιταλία, από το Θάνατο του Μ.Θεοδοσίου ως την Αλωση του Μπάρι 395-1071 μ.Χ.», Εστία, Αθήνα 1989.
- Magdalino, P., «Το Βυζάντιο στα χρόνια του Σκυλίτζη», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 6-7.
- Μάμφορντ, Λιούις, «Τέχνη και Τεχνική», Νησίδες (1<sup>η</sup> έκδ. 1952), Αθήνα 1997.

- Μανάφης, Κωνσταντίνος (ed.), ΑΑΥΥ, «Σινά, Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης», Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990.
- Μαράβα-Χατζηνικολάου, Άννα, Χριστίνα Τουφεξή-Πάσχου, «Χειρόγραφα Καινής Διαθήκης Ι-ΙΒ Αιώνας», Κατάλογος Μικρογραφιών Βυζαντινών Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, Τόμος Α, Ακαδημία Αθηνών, Γραφείον Δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1978.
- Μαράβα-Χατζηνικολάου, Άννα, Χριστίνα Τουφεξή-Πάσχου, «Ομιλίες Πατέρων της Εκκλησίας και Μηνολόγια 9<sup>ου</sup>-12<sup>ου</sup> αιώνα», Κατάλογος Μικρογραφιών Βυζαντινών Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, Τόμος Γ, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 1997.
- Μαρκόπουλος, Α., «Ο χρονογράφος Ιωάννης Σκυλίτζης», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 2-5.
- Μιχελής, Π.Α., «Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης», Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή (1<sup>η</sup> έκδ. 1946), Αθήνα 1990.
- Μηνδρινός, Ματθαίος, «Ο ναός της Επισκοπής Σαντορίνης», Έκδοση Εκκλησιαστικής Επιτροπής Παναγίας Επισκοπής, Αθήνα 1988.
- Μουρίκη, Ντούλα, Ν.Ševčenko, «Εικονογραφημένα χειρόγραφα», στο *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σσ.277-327.
- Μουρίκη, Ντούλα, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο», στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ', Τόμος ΙΔ, 1987-1988, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1989, σσ.205-262.
- Μπανταουή, Χασάν, «Αράβων Πολιτισμός», Ιστορικά, Άραβες, Γένεση, μάχες, πολιτισμός, *Ελευθεροτυπία*, 26 Ιουλίου 2001, Τεγόπουλος, Αθήνα, σσ.40-49.
- Μπαρούτας, Κώστας, «Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη», Σαββάλας, Αθήνα 2002.
- Μπούρα, Χ., Α.Καλογεροπούλου, Ρ.Άνδρεάδη, «Εκκλησίες της Αττικής», corywrite Μπούρα, Χ., Α.Καλογεροπούλου, Ρ.Άνδρεάδη, Αθήνα 1969.
- Μπούρας, Χαράλαμπος, Λασκαρίνα Μπούρα, «Η ελλαδική ναοδομία κατά τον 12<sup>ο</sup> αιώνα», Έκδοση Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 2002.

- Μουσειδου, Γιασμίνα, «Βυζάντιο και σλαβικός κόσμος», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 21-26.
- Nicholas, David, «Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου, Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη, 312-1500», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999.
- Ξυγγόπουλος, Ανδρέας, «Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Αλωση», Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1957.
- Ouspensky L., (μετφρ. Φώτιος Κόντογλου), «Η Εικόνα», Αστήρ (1<sup>η</sup> εκδ. 1952), Αθήνα 1991.
- Παναγόπουλος, Βαγγέλης (υπεύθ. εκδ.), «Ο Βυζαντινός Ανθρωπος», *Ιστορικά*, 25 Ιουλίου 2002, Ελευθεροτυπία, Αθήνα.
- Παναγιωτόπουλος, Ιωαν.Μ., «Γενική Ιστορία της Τέχνης», Τόμος Β', Ζηκάκη, Αθήνα 1927.
- Πανσελήνου, Ναυσικά, «Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Ζωγραφική», Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 1990.
- Πανσελήνου, Ναυσικά, «Βυζαντινή Ζωγραφική, Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της», Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Παπαζώτος, Θανάσης, «Τα πάθη της ψυχής και η βυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας», Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994.
- Παπαμαστοράκης, Τίτος, «Η βυζαντινή ζωγραφική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Τεύχος 56, Ιούλιος, Αύγουστος, Σεπτέμβριος 1995, Άννα Λαμπράκη, Αθήνα 1995, σσ.6-20.
- Παπαμαστοράκης, Τίτος, Ηλίας Αναγνωστάκης, «Η Θεοδώρα ήταν Θεόφιλος;», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 29-31.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης Μ. (επιμ.), ΑΑΥΥ, «Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο, Κείμενα και Λόγοι», Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2002.
- Πελεκανίδης, Στυλιανός, Μανόλης Χατζηδάκης, «Καστοριά, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες», Μέλισσα, Αθήνα 1992.
- Πλακωτάρη, Κώστα, «Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και διακοσμητική», σειρά Τέχνη και χειροτεχνία 4, Φιλιππότη (γ έκδοση), Αθήνα 1995.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, «Περι της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής», Φυσική Ιστορία, 35<sup>ο</sup> βιβλίο, Αλέκος Λεβίδης (επιμ.), ΑΓΡΑ, Αθήνα 1944.

- Προκοπίου, Αγγελος, «Ο Κοσμολογικός Συμβολισμός στην Αρχιτεκτονική του Βυζαντινού Ναού», Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1981.
- Προκοπίου, Αγγελος, «Εστίες Ελληνικού Πολιτισμού στο Βυζάντιο», Τόμος Β', Τόμος Γ' (1998), Πύρινος κόσμος, Αθήνα 1994.
- Προκοπίου, Αγγελος, «Εστίες Ελληνικού Πολιτισμού στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους», Πύρινος κόσμος, Αθήνα.
- Προβατάκης, Θωμάς, Μ., «Ο διάβολος εις την Βυζαντινήν Τέχνην», copyright: Θ.Μ.Προβατάκη, Θεσσαλονίκη 1980.
- Ράμφος, Στέλιος, «Να ελευθερώσουμε στην επιθυμία μας τη δεκτικότητα μας», Γιώργος Γαβαλάς (εκδ.), *Διαβάζω*, Τεύχος 439, Απρίλιος 2003.
- Ρωμανός, Κωνσταντίνος Π., «Ελληνιστικό Ισλάμ», Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001.
- Runciman, Steven, «Βυζαντινός Πολιτισμός», Γαλαξίας-Ερμείας (μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Steven Runciman, "Byzantine Civilization", 1<sup>η</sup> εκδ. 1933), Αθήνα 1969.
- Runciman, Steven, «Η τελευταία βυζαντινή αναγέννηση», Δόμος (1<sup>α</sup> ed. 1970, Cambridge University Press, Αθήνα 1991.
- Σαβίνκωφ, Σαντάλ, «Εικόνα ή Έργο Τέχνης, Διάλογος μ' έναν εικονογράφο (Λ.Α.Ουσπένσκυ)», Παρουσία, Αθήνα 1991.
- Sargent, Walter, «Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη», Κάλβος, Αθήνα 1987.
- Simpson, Alicia J., «Η διπλωματία το 12<sup>ο</sup> αιώνα», *Βυζαντινή Διπλωματία, Ιστορικά*, 4 Σεπτεμβρίου 2003, Ελευθεροτυπία, Αθήνα, σσ.32-37.
- Σοφινός, Δημήτριος Ζ., «Οι Βυζαντινοί Άγιοι του Ελλαδικού Χώρου μέσα από τις πηγές και τα κείμενα», Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1993.
- Σωτηρίου, Γ.Α., «Η ζωγραφική της Σχολής της Κωνσταντινουπόλεως», στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ, Τόμος Α, 1959*, Εκδοση Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1960.
- Talbot Rice, Tamara, «Ο Δημόσιος και ιδιωτικός βίος των βυζαντινών», Παπαδήμα (1<sup>η</sup> εκδ. 1967, Λονδίνο), Αθήνα 1988.
- Talbot Rice, David, «Βυζαντινή Τέχνη», Υποδομή (1<sup>η</sup> εκδ. 1963), Αθήνα 1994.
- Τατάκης, Β.Ν., «Η βυζαντινή φιλοσοφία», Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (1<sup>η</sup> εκδ. 1949), Αθήνα 1977.



- Thompson, Daniel V., «Οι τεχνικές και τα υλικά της μεσαιωνικής ζωγραφικής», Αρμός, Αθήνα 1998.
- Τσαμακδά, Βασιλική, «Οι μικρογραφίες του Σκυλίτζη της Μαδρίτης», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ. 11-13.
- Τσελίκας, Αγαμέμνων, «Σύνοψις Ιστοριών, Ο κώδικας της Μαδρίτης», *Εικόνες από το Βυζάντιο, Το χρονικό του Ιωάννη Σκυλίτζη, Η Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Κυριακή 28 Οκτωβρίου 2001, Αθήνα, σσ.8-10.
- Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν., «Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα», Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986.
- Τσιγαρίδας, Ευθ.Ν. (επιμ.), «Μανουήλ Πανσέληνος, εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου», Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού, Υπουργείο Πολιτισμού, Αγιορείτικη Εστία, Θεσσαλονίκη 2003.
- Τσιρόπουλος, Κώστας, «Ρομανική Ζωγραφική, Βυζαντινή Ζωγραφική», Αστήρ, Αθήνα 1980.
- Vicens Vives, Jaime, «Σύντομη ιστορία της Ισπανίας», Αίολος-Θερβάντες, Αθήνα 1997.
- Wili, W., J.Danielou, J.De Menasce, «Το πνεύμα στην αρχαία Ελλάδα και το βυζάντιο, Η φιλοσοφία του πνεύματος», Ιαμβλιχός, Αθήνα 1994.
- Wölfflin, Heinrich, «Βασικές εννοιες της Ιστορίας της Τέχνης», Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992.
- Φλωρένσκυ, Παύλος, «Η Αντίστροφη Προοπτική, Το Εικονοστάσι», μτφρ.Σωτήρης Γουνελας, Ινδικτος, Αθήνα 1992.
- Φούγιας, Μεθόδιος Γ., «Το Ελληνικό Υπόβαθρο του Ισλαμισμού», Νέα Σύνορα, Λιβάνης, Αθήνα 1994.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, «Βυζαντινή Αθήνα», Πεχλιβανίδη, Αθήνα 1958.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, «Βυζαντινό Μουσείο», *σειρά Τα Ελληνικά Μουσεία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σσ.321-344.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, «Ζωγραφική, Η Μνημειακή Ζωγραφική (1071-1160)», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Θ*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, σσ.400-414.

-Χατζηδάκης, Μανόλης, «Ελληνες Ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)», Τόμος 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 1987.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), «Νάξος, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1989.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), ΑΑΥΥ, «Καστοριά, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1992.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), ΑΑΥΥ, «Όσιος Λουκάς, Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1996.

-Χατζηδάκης, Μανόλης (εκδ.), ΑΑΥΥ, «Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες», σειρά Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Μέλισσα, Αθήνα 1996.

-Χατζηδάκης, Μανόλης, Ιωάννα Μπίθα, «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων», Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερευνας Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 1997.

-Χατζηνικολάου, Άννα, «Πάτμος», Αστήρ, Αθήνα 1971.

-Χριστοδουλίδης, Παύλος, «Εισαγωγή στην Αισθητική και τη Θεωρία της Τέχνης», Νεφέλη, Αθήνα 1983.

-Χριστόπουλος, Γ., Ι.Μπαστιάς (εκδ.), στο «Οι θησαυροί του Αγίου Ορους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα», Τόμος Γ, Εκδοτική Αθηνών, 1979, Τόμος Δ, Εκδοτική Αθηνών 1991.

**TESIS DOCTORAL**  
**REALIZADA POR EVANTHIA CHALYVOPOULOU**  
**DIRECTORA DE TESIS. MARIA TERESA ESCOHOTADO IBOR**  
**TUTORA DE TESIS. MARIA SANCHEZ CIFUENTES**

**VOLUMEN B.**

**Relaciones entre la Pintura Románica y la Pintura Bizantina.**

*Las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia.*

*Un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa.*

**2004**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN**



## **VOLUMEN B.**



## **ANEXO DE IMÁGENES.**





## **VOLUMEN B.**

### **ANEXO DE IMÁGENES.**

1. Índice de imágenes. ....	9.
1.1. Pintura bizantina.....	9.
1.2. Pintura románica. ....	15.
2. Imágenes. ....	19.



## 1. ÍNDICE DE IMÁGENES.

Los nombres griegos de las imágenes están escritos según su transcripción fonética, salvo unos pocos que son nombres o palabras muy comunes en castellano.

### 1.1. Pintura bizantina.

1. Corfú, Agios Nikólaos, Santa.
2. Santorini, Episkopí, Agios Kírilos de Alejandría.
3. Santorini, Episkopí, Agios Nikiforos.
4. Santorini, Episkopí, Agios (no identificado).
5. Santorini, Episkopí, Agios Sámonas.
6. Santorini, Episkopí, Agios Guriás.
7. Santorini, Episkopí, Agios Guriás.
8. Santorini, Episkopí, Agios Nikiforos.
9. Santorini, Episkopí, Agios Ceodosios (?).
10. Santorini, Episkopí, Resurrección.
11. Santorini, Episkopí, Cristo Emanuil.
12. Santorini, Episkopí, Agios Nicolás.
13. Santorini, Episkopí, Agios Antonios.
14. Citera, Agios Dimitrios, Cabeza de santo.
15. Citera, Agios Dimitrios, Dormición (detalle).
16. Citera, Agios Dimitrios, Dormición (detalle).
17. Evritanía, Episkopí, Agios Orestis.
18. Evritanía, Episkopí, Profeta Ilias.
19. Evritanía, Episkopí, Agía Ceodoti.
20. Citera, Agía Sofía, Agios Panteleímon.
21. Citera, Agía Sofía, Agía Agapi.
22. Citera, Agía Sofía, Agía Sofía, Agapi, Elpís, Pistis.
23. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros.
24. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros.
25. Citera, Agía Sofía, Cristo de Déisis.
26. Citera, Agía Sofía, Panagía de Déisis.
27. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros y Déisis.
28. Citera, Agía Sofía, Agios Ioannis Baptistis.
29. Citera, Agía Sofía, Agios Nicolas.
30. Citera, Agía Sofía, Arcángel Mijail.
31. Citera, Agía Sofía, Agios Ceodosios.
32. Creta, Agios Eftijios, Panagía de Déisis.
33. Creta, Agios Eftijios, Agios Elefcerios y Prelado.
34. Creta, Agios Eftijios, Prelado no identificado.
35. Creta, Agios Eftijios, Prelado no identificado.
36. Naxos, Sangrí, Agios Nikólaos, Arcángel.
37. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Floros.
38. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Ioannis Eleímon.

39. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Ángel.
40. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Focás.
41. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Arcángel Gabriil.
- 41a Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Grigorios Ceologos, Agios Vasilios.
- 41b Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Ioannis Jrisóstomos, Agios Nikólaos.
- 41c Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Aníkitos.
- 41d Naxos, Protózroni de Jalkí, Agios Fílipos.
- 41e Naxos, Protózroni de Jalkí, Agios Georgios.
42. Arcadía, Caverna, Ermita, Vúrvura, Agios Nicolas.
43. Mani, Agii Ceódori, Agios Giannis Kalivitis.
44. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Dimitiros.
45. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Ceódoros Tiron.
46. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Mercurios.
47. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Mercurios.
48. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Profeta.
49. Tracia, Feré, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Profeta Ilías.
50. Mesenía, Iglesia Samarina, Panagía de Adoración de los Magos.
51. Mesenía, Samarina, Zodojos Pigí, Prelado.
52. Mesenía, Samarina, Zodojos Pigí, Profeta David.
53. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Vlasis, Modestos, Polícarpos.
54. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Lukianós (?).
55. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Módestos.
56. Kalambaka, Dormición, Agios Grigorios y Santo no identificado.
57. Kalambaka, Dormición, Agios Vlasis.
58. Kalambaka, Dormición, Agios Polícarpos.
59. Geraki, Evangelístria, Agios Azanasios.
60. Geraki, Evangelístria, Ascensión.
61. Geraki, Evangelístria, Decoración de la cúpula.
62. Geraki, Evangelístria, Agios Ioannis Pródromos.
63. Geraki, Evangelístria, Evangelista Lucas.
64. Geraki, Evangelístria, Ascensión.
65. Geraki, Evangelístria, Ascensión.
66. Geraki, Evangelístria, Presentación de la Panagía.
67. Geraki, Evangelístria, Santo Guerrero.
68. Mégara, Agios Ieróceos, Giil.
69. Mégara, Agios Ieróceos, Panagía.
70. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel Gabriil.
71. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel Gabriil.
72. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel.
73. Naxos, San Juan Evangelista, Agios Nikolas.
74. Kastoria, Agios Nikólaos Kasnitzi, Arcángel Gabriil.
75. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Metamórfosis.
76. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Ceotocos.
77. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Ceotocos.

78. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ángel.
79. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Bautizo.
80. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Profeta Ilías.
81. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Nikólaos.
82. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Anunciación, Ángel.
83. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Dormición de la Ceotokos.
- 83a Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Anunciación.
- 83b Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Panagía.
- 83c Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Nikólaos y Gobernador Provincial.
84. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ángel.
85. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Transfiguración, Ioannis.
86. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Afxentios, Mardarios, Evgenios, Nestor, Mercurios.
87. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Minás.
88. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición.
89. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ascensión.
- 89a Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Metamórfosis.
- 89b Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Muro occidental.
90. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ascensión y Dormición.
91. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Donante Nikiforos.
92. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Esposa del Donante.
- 92a Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Donante Nikiforos.
- 92b Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La esposa del Donante.
93. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Bautismo.
- 93a Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Dimitrios, Georgios.
- 93b Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Nestor, Mercurios.
- 93c Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Paleós ton Imerón.
94. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad.
95. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Cristo.
96. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Salomi.
97. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Comadrona.
98. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Panagía.
99. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Cristo.
100. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Mago anciano.
101. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Mago joven.
102. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José.
103. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José (detalle).
104. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, detalle de pastor anciano.
105. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, detalle de la Panagía.
106. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Pastor joven.
107. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Ángel.
108. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, Cristo y Agios Ioannis Pródromos.
109. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, Agios Ioannis

Pródromos.

- 110. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, los ángeles.
- 111. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto.
- 112. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto (detalle).
- 113. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto (detalle).
- 113a Tesalónica, Panagía Jalkéon, Agios Grigórios de Armenia.
- 113b Tesalónica, Panagía Jalkéon, Comunióon.
- 113c Tesalónica, Panagía Jalkéon, Presentacióon.
- 113d Tesalónica, Panagía Jalkéon, Agios Mardarius.
- 114 Kastoriá, Agii Anárgiri, Panagía con Cristo niño.
- 114a Kastoriá, Agii Anárgiri, Cristo Emanuil y Déisis.
- 114b Kastoriá, Agii Anárgiri, Anunciación en el pozo.
- 114c Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Ioannis Anárgiros y Lazaro.
- 114d Kastoriá, Agii Anárgiri, Vaioforos.
- 115 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agía Fotini.
- 116 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Nikolas.
- 117 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Grigorios Ceologos.
- 118 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Ioannis Jrisóstomos.
- 119 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Azanasios.
- 120 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios León, Papa de Roma.
- 121 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Elefcerios.
- 122 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel.
- 123 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Mijail.
- 124 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Gabriil (detalle).
- 125 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Gabriil.
- 126 Kastoriá, Agii Anárgiri, El Llanto.
- 126a. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios, Dimitrios y el Llanto.
- 127 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Dimitirios.
- 128 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios.
- 129 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios y Agios Dimitrios.
- 129a Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios.
- 130 Kastoriá, Agii Anárgiri, Penticostí.
- 131 Kastoriá, Agii Anárgiri, Ascensióon, Ángel.
- 132 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Mijaíl.
- 133 Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Antonios, Efcimios, Arsenios.
- 134 Kastoriá, Agii Anárgiri, Ángel.
- 135 AAgiiía Kiriakí de Keratéa, Áttica, Panagía, Natividad.
- 136 AAgiiía Kiriakí de Keratéa, Attica, Natividad.
- 137 Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Damianós.
- 138 Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Nikólaos.
- 139 Kastoriá, Agios Stéfanos, Emanuil.
- 140 Kastoriá, Agios Stéfanos, Paleós ton Imerón.
- 141 Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Konstantinos, Agía Eleni.
- 142 Kastoriá, Agios Stéfanos, Joven Santo.
- 143 Seres, Agios Nikólaos, Agios Damianós.
- 144 Mani, Agios Stratigós, Panagía con Cristo niño.



- 145 Mani, Agios Stratigós, Ascensión.
- 146 Mani, Agios Stratigós, Arcángel.
- 147 Mani, Agios Stratigós, Agios Elpidoforos.
- 148 Mani, Agios Stratigós, Agía Anastasía Romea.
- 149 Mani, Agios Stratigós, Ascensión.
- 150 Mani, Agios Stratigós, Agios Epifanios, Agios Acinogenis.
- 151 Mani, Agios Stratigós, Ángel.
- 152 Mani, Agios Stratigós, Natividad.
- 153 Mani, Agios Stratigós, Curando la Enferma.
- 154 Mani, Agios Stratigós, Agios Ermólaos.
- 155 Mani, Agios Stratigós, Presentación.
- 156 Mani, Episcopi, Cristo Antifonitas.
- 157 Mani, Episcopi, Prelado.
- 158 Mégara, Agios Sotiras, Traición (detalle).
- 159 Mégara, Agios Sotiras, Traición (detalle).
- 160 Mégara, Agios Sotiras, Agios Nikolas talando el árbol.
- 161 Mégara, Agios Sotiras, Última Cena.
- 162 Mégara, Agios Sotiras, Pilatos lavándose las manos.
- 163 Mégara, Agios Sotiras, Agios Ceódoros.
- 164 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Agios Jariton Omologitís.
- 165 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Agios Ilarión.
- 165a Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Muro occidental.
- 166 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Comunión de los Apóstoles.
- 167 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Abraham recibe a los Ángeles.
- 168 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Abraham recibe a los Ángeles, Los Ángeles.
- 169 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, La Comunión de los Apóstoles.
- 170 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Agios Kiprianós.
- 171 Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Agios Dionisios Areopagitis.
- 171a Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, La traición de Judas.
- 171b Patmos, Cueva del Apocalipsis, Ceologos dictando a Prójoros.
- 172 Monte Atos, Monasterio de Vatopedi, Apóstoles Petros y Pablos.
- 173 Monte Atos, Celda de Ravdujos, El Apóstol Petros.
- 174 Monte Atos, Celda de Ravdujos, El Apóstol Pablos.
- 175 Veria, Vieja Metrópolis, Elkómenos.
- 176 Veria, Vieja Metrópolis, el Apóstol Petros.
- 177 Veria, Vieja Metrópolis, Panagía.
- 178 Patmos, Capilla de la Panagía, Hospitalidad de Abraham.
- 179 Patmos, Capilla de la Panagía, El ángel del centro de la Hospitalidad de Abraham.
- 180 Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la derecha de la Hospitalidad de Abraham.

- 181 Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la izquierda de la Hospitalidad de Abraham.
- 182 Patmos, Capilla de la Panagía, La Curación del Ciego.
- 183 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Nifon.
- 184 Patmos, Capilla de la Panagía, La Panagía, Cristo, ángeles.
- 185 Patmos, Capilla de la Panagía, Panagía con Cristo.
- 186 Patmos, Capilla de la Panagía, Panagía con Cristo niño.
- 187 Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la derecha.
- 188 Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la izquierda.
- 189 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Iákovos Adelfóceos.
- 190 Patmos, Capilla de la Panagía, Las Amigas de la Panagía.
- 191 Patmos, Capilla de la Panagía, El Encuentro de Cristo con la Samaritana.
- 192 Patmos, Capilla de la Panagía, Cristo.
- 193 Patmos, Capilla de la Panagía, Apóstol.
- 194 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios.
- 195 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Ioannis.
- 196 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios.
- 197 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Xenofón.
- 198 Patmos, Capilla de la Panagía, Parte Norte de la Capilla de la Panagía.
- 199 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Ismail.
- 200 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Arezas.
- 201 Patmos, Capilla de la Panagía, Joven Mártir Anónimo.
- 202 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Salustios, Patriarca de Jerusalén.
- 203 Patmos, Capilla de la Panagía, Patriarca de Jerusalén, Anónimo.
- 204 Patmos, Capilla de la Panagía, Patriarca de Jerusalén Anónimo.
- 205 Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Macarios de Jerusalén.
- 206 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Arcángel.
- 207 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, El Donante Emanuil.
- 208 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Cristo Emanuil.
- 209 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Evangelista Lucas.
- 210 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Evangelista Ioannis.
- 211 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Crucifixión.
- 212 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Dormición de la Panagía.
- 212a Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Dormición de la Panagía.
- 213 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Dormición de la Panagía (detalle).
- 214 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Efstratios.
- 215 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Afxentios.
- 216 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, La Dormición de la Panagía.
- 217 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Panagía en el Trono con los Arcángeles.
- 218 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Panagía de la Anunciación.
- 219 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Daniil Stilitis.
- 220 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Ángeles y Pecadores.
- 221 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Los Justos.
- 222 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Adán.
- 223 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Los Pecadores.
- 224 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, El Bautizo.

- 225 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Ioannis Pródromos.  
226 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Ángel del Bautizo.

## **1.2. Pintura románica.**

- 227 San Quirze de Pedret, Ancianos del Apocalipsis.  
228 San Quirze de Pedret, San Quirze de Pedret.  
229 San Quirze de Pedret, Caballero del Apocalipsis.  
230 San Quirze de Pedret, La Santa Iglesia.  
231 San Quirze de Pedret, Vírgenes Sensatas.  
232 San Quirze de Pedret, Vírgenes Insensatas.  
233 San Quirze de Pedret, Caín.  
234 Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Diácono.  
234a Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Diácono.  
235 Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Arcángel.  
236 Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, La Visión de Isaías.  
237 Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Isaías.  
238 San Pere de Burgal, Profeta Isaías.  
239 San Pere de Burgal, La Virgen con el Cáliz.  
240 San Pere de Burgal, La Virgen con los Apóstoles.  
240a San Pere de Burgal, Virgen con Apóstol.  
241 San Pere de Burgal, Apóstoles.  
242 San Pere de Burgal, La Condesa Lucía de Pallars.  
243 Saint-Lizier, Ábside de la Catedral.  
244 Áger, Sant Pere, Apóstoles Tadeo y Jaime.  
245 Tredós, Sant Joan, Baltasar y Gaspar (detalle).  
246 Tredós, Sant Joan, Baltasar y Gaspar.  
247 Baiasca, Sant Serní, Apóstoles.  
248 Taüll, Sant Climent, Ábside central.  
249 Taüll, Sant Climent, Maiestas Domini.  
250 Taüll, Sant Climent, Maiestas Domini.  
251 Taüll, Sant Climent, Símbolo de Marcos.  
252 Taüll, Sant Climent, Símbolo de Marcos.  
253 Taüll, Sant Climent, Símbolo de Lucas.  
254 Taüll, Sant Climent, Dexterá Domini.  
255 Taüll, Sant Climent, Parábola del pobre Lázaro.  
256 Taüll, Santa María, Ábside central.  
257 Taüll, Santa María, La Virgen.  
257a Taüll, Santa María, Cristo.  
258 Taüll, Santa María, La Virgen.  
259 Taüll, Santa María, San Pedro.  
260 Taüll, Sant Climent, La Virgen con el Cáliz.  
261 Taüll, Santa María, Apostolado.  
262 Taüll, Santa María, Lucha entre David y Goliat.  
263 Boí, Sant Joan, La Lapidación de San Esteban.

- 264 Boí, Sant Joan, Grupo de Bienaventurados.
- 265 Seu d'Urgell, Sant Pere, La Virgen y los Apóstoles.
- 265a Seu d'Urgell, Sant Pere, La Virgen y los Apóstoles (detalle).
- 266 Osormort, Sant Sadurní, Creación del hombre, introducción en el Paraíso, admonición divina sobre el árbol del Bien y del Mal.
- 267 Osormort, Sant Sadurní, Pecado original.
- 268 Osormort, Sant Sadurní, Apostolado.
- 269 El Brull, Sant Martí, La Epifanía.
- 270 Cases Noves, Santos Justo y Pastor, La Virgen y los Magos.
- 271 Sureda, Sant Andreu, Crucifixión (detalle).
- 272 Marcévol, iglesia del priorato.
- 273 Fenollar, Sant Martí, Los Ancianos del Apocalipsis.
- 274 Fenollar, Sant Martí, La Natividad.
- 275 Fenollar, Sant Martí, La Epifanía.
- 276 Fenollar, Sant Martí, La Natividad.
- 277 La Clusa, Sant Nazari, Pantocrátor.
- 278 La Clusa, Sant Nazari, Ángel.
- 279 Arles-sur-Tech, Monasterio de Santa María, Querubín.
- 280 Mur, Santa María, Ángel.
- 281 Mur, Santa María, Apóstoles, Caín y Abel sacrificando o el Fratricidio de Caín y en la zona inferior escenas de la vida de la Virgen.
- 282 Mur, Santa María, Pantocrátor.
- 283 Mur, Santa María, Pantocrátor.
- 284 San Martí Sescorts, Sant Martí, Adán y Eva expulsados del Paraíso.
- 285 San Martí Sescorts, Ángel de la expulsión del Paraíso.
- 286 San Martí Sescorts, Tentación de Adán y Eva.
- 287 San Martí Sescorts, Monasterio de Santa Margarita, Decapitación de la santa titular.
- 288 Polinyá del Vallés, Sant Esteve, Sant Esteve.
- 289 Polinyá del Vallés, Sant Esteve, La anunciación a los pastores.
- 290 Argolell, Santa Eugenia, Apóstol Juan.
- 291 Estaon, Santa Eulalia, El Arcángel Miguel.
- 292 Estaon, Santa Eulalia, Maiestas Domini.
- 293 Estaon, Santa Eulalia, Bautizo de Cristo, Cristo, Ángel, San Juan.
- 294 Esterri de Cardós, Sant Pau, Ábside.
- 295 Esterri de Cardós, Sant Pau, Maiestas Domini.
- 296 Ginestarre de Cardós, Santa María, San Pedro.
- 297 Ginestarre de Cardós, La Virgen con el Cáliz.
- 298 Orcau, Capilla del Castillo, San Pablo.
- 299 Orcau, Capilla del Castillo, Apóstoles Juan y Pablo.
- 300 Orcau, Capilla del Castillo, San Pablo.
- 301 Orcau, Capilla del Castillo, Apóstol Juan.
- 302 Sorpe, San Pere, Maiestas Mariae.
- 303 Sorpe, San Pere, Crucifixión.
- 304 Sorpe, San Pere, La Anunciación.
- 305 Sorpe, San Pere, San Andrés y San Pedro gobernando la barca de la Iglesia.

- 306 Pallars Sobirá, Comarca, Virgen y San Juan.
- 307 Anyós, Sant Crystófol, Virgen con el Cáliz y el Apostolado.
- 308 Les Bons, Sant Romá, El colegio apostólico.
- 309 Les Bons, Sant Romá, San Pablo y Santiago.
- 310 Les Bons, Sant Romá, Virgen con el Cáliz.
- 311 Engolasters, San Miquel, Ábside.
- 312 Engolasters, San Miquel, Símbolo de Marcos.
- 313 La Cortinada, Sant Martí, Decoración del primitivo muro del Evangelio.
- 314 La Cortinada, Sant Martí, San Bricio.
- 315 Surp, iglesia parroquial, Apóstol Juan.
- 316 Valencia d'Aneu, Santa María, Epifanía, Melchor y Baltasar.
- 317 Terrassa, Santa María, Martirio de santo Tomás.
- 318 Taüll, Santa María, Maestas Mariae y sueño de Joaquín.
- 319 Taüll, Santa María, Maestas Mariae.
- 320 Taüll, Santa María, Símbolos de Lucas y Juan flanqueando a un serafín.
- 321 Taüll, Sant Climent, Ángel.
- 322 Baltraga, iglesia parroquial de Sant Andreu, Alegoría de la luna.
- 323 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Ángel.
- 324 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Crucifixión.
- 325 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Bautismo.
- 326 Bagüés, santos Julián y Basilisa, El muro del Evangelio.
- 327 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Escena del muro del Evangelio.
- 328 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Jesús y la Samaritana, Resurrección de Lázaro.
- 329 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Resurrección de Lázaro.
- 330 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Matanza de los inocentes.
- 331 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Prendimiento (detalle).
- 332 Bagüés, santos Julián y Basilisa, Crucifixión.
- 333 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, a, b, c, d, e, f, Alegorías de los meses del año.
- 334 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Bautismo de Cristo.
- 335 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Apostolado.
- 336 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, San Agustín.
- 337 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Pantocrátor.
- 338 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Cristo y Virgen.
- 339 Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Pesando las almas.
- 340 San Juan de la Peña, Martirio de los santos Cosma y Damián.
- 341 Susín, iglesia parroquial.
- 342 Ruesta, San Juan Bautista, Ábside.
- 343 Ruesta, San Juan Bautista, Maestas Domini.
- 344 Ruesta, San Juan Bautista, Tetrámorfos, Lucas.
- 345 Ruesta, San Juan Bautista, Cabeza de Pantocrátor.
- 346 Ruesta, San Juan Bautista, Apóstol.
- 347 Ruesta, San Juan Bautista, Apostolado.
- 348 Ruesta, San Juan Bautista, Apóstol.
- 349 Casillas de Berlanga, San Baudilio, La Entrada en Jerusalén.

- 350 Casillas de Berlanga, San Baudilio, Curación del ciego, Resurrección de Lázaro.
- 351 Casillas de Berlanga, San Baudilio, Curación del ciego.
- 352 Casillas de Berlanga, San Baudilio, Las tres Marías ante el sepulcro.
- 353 Casillas de Berlanga, San Baudilio, Milagro de las bodas de Caná.
- 354 Cuenca, Apóstol.
- 355 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Alegorías de los meses del año a, b, c, d, e, f, g, h.
- 356 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes (detalle).
- 357 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes.
- 358 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes. (detalle).
- 359 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Boyerizo de la anunciación a los pastores.
- 360 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, San Marcial (Marcialis Pincerna) (detalle de la Santa Cena).
- 361 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Alegoría del mes de Octubre.
- 362 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Anunciación.
- 363 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, San Martín.
- 364 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Esquema compositivo de la cabeza de un pastor.
- 365 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Dexterá Domini.
- 366 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Pantocrátor y Tetrámorfos.
- 367 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Lucas.
- 368 León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Esquema compositivo de la Maiestas Domini.
- 369 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Maiestas Domini.
- 370 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, apostolado.
- 371 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Apóstol.
- 371a Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Apóstol.
- 372 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, La Creación de Adán y el primer Pecado.
- 373 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Adán.
- 373a Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Eva.
- 374 Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Pecado de Adán y Eva.
- 375 San Martín de Elines, Apóstol.
- 376 Segovia, San Justo, Abel y Caín.
- 377 Segovia, San Justo, Ancianos en torno a la Maiestas Domini.
- 378 Segovia, San Justo, Pecado de Adán y Eva.
- 379 Perazancas de Ojeda, ermita de San Pelayo, Alegorías de los meses del año.
- 380 Perazancas de Ojeda, ermita de San Pelayo, Alegorías de los meses del año (detalle).

## **2. IMÁGENES.**





### 1.1 Pintura bizantina.



1



3

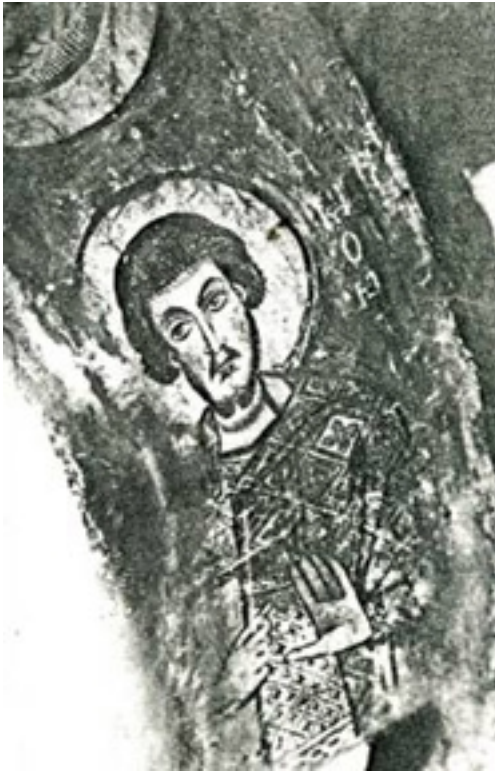


2



4

1. Corfú, Agios Nikólaos, Santa.
2. Santorini, Episkopí, Agios Kírilos de Alejandría.
3. Santorini, Episkopí, Agios Nikiforos.
4. Santorini, Episkopí, Agios (no identificado).



5



6



7

- 5. Santorini, Episkopí, Agios Sámonas.
- 6. Santorini, Episkopí, Agios Guriás.
- 7. Santorini, Episkopí, Agios Guriás.





8



9

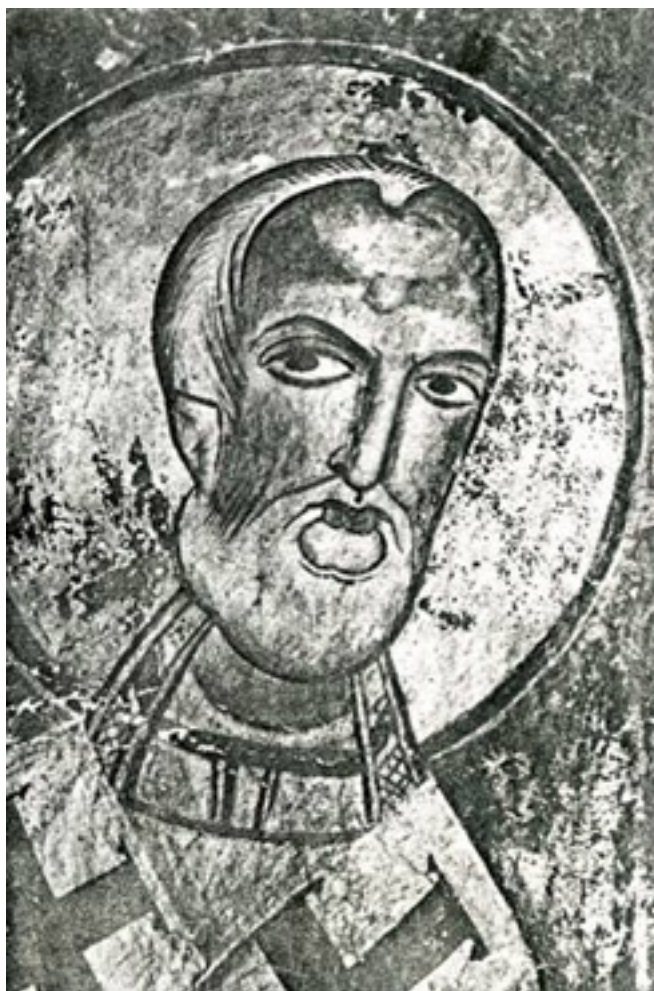


10

- 8. Santorini, Episkopí, Agios Nikiforos.
- 9. Santorini, Episkopí, Agios Ceodosios (?).
- 10. Santorini, Episkopí, Resurrección.



11



12

11. Santorini, Episkopí, Cristo Emanuil.  
 12. Santorini, Episkopí, Agios Nicolás.





13. Santorini, Episkopí, Agios Antonios.



14



15



16

14. Citera, Agios Dimitrios, Cabeza de santo.  
 15. Citera, Agios Dimitrios, Dormición (detalle).  
 16. Citera, Agios Dimitrios, Dormición (detalle).





17. Evritanía, Episkopí, Agios Orestis.



18



19



20

18. Evritanía, Episkopí, Profeta Ilias.  
 19. Evritanía, Episkopí, Agía Ceodoti.  
 20. Citera, Agía Sofía, Agios Panteleímon.





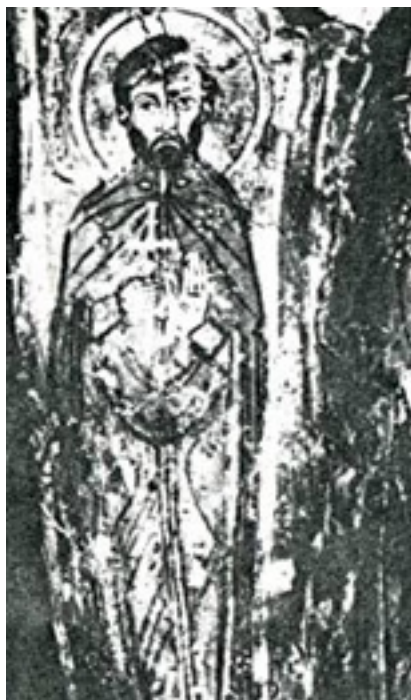
21



22

21. Citera, Agía Sofia, Agía Agapi.

22. Citera, Agía Sofia, Agía Sofia, Agapi, Elpís, Pistis.



23



24



25



26

- 23. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros.
- 24. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros.
- 25. Citera, Agía Sofía, Cristo de Déisis.
- 26. Citera, Agía Sofía, Panagía de Déisis.





27



28



29

27. Citera, Agía Sofía, Agios Ceódoros y Déisis.  
 28. Citera, Agía Sofía, Agios Ioannis Baptistis.  
 29. Citera, Agía Sofía, Agios Nikolas.



30



31



- 30. Citera, Agía Sofía, Arcángel Mijail.
- 31. Citera, Agía Sofía, Agios Ceodosios.
- 32. Creta, Agios Eftijios, Panagía de Déisis.





33



34



35

33. Creta, Agios Eftijios, Agios Elefcerios y Prelado.

34. Creta, Agios Eftijios, Prelado no identificado.

35. Creta, Agios Eftijios, Prelado no identificado.





36. Naxos, Sangri, Agios Nikolaos, Archangel.





37.Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Floros.





38. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Focás.





39. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Ángel.





40. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Ioannis Eleimon.





41. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Arcángel Gabríil.





41a Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Grigorios Ceologos, Agios Vasilios.

41b Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Ioannis Irisostomos, Agios Nikólaos.





41c. Naxos, Agios Georgios Diasoritis, Agios Aníkitos.



41d. Naxos, Protózoni de Jalkí, Agíōs Filípos.





41e. Naxos, Protózroni de Jalkí, Agios Georgios.



42



43

42. Arcadía, Caverna, Ermita, Vúrvura, Agios Nicolas.  
43. Mani, Agii Ceódori, Agios Giannis Kalivitis.





44. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Dimitrios.



45. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Ceódoros Tiron.

44. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Dimitrios.  
45. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Ceódoros Tiron.





46. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Agios Mercurios.





47. Tracia, Ferö, Monastörin de Pantagia Cosmopotira, Agios Markos





48. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Profeta.  
49. Tracia, Ferres, Monasterio de Panagía Cosmosotira, Profeta Ilías.



50. Mesenía, Iglesia Samarina, Panagía de Adoración de los Magos.

51. Mesenía, Samarina, Zoodojos Pigí, Prelado.





52



53



54



55

52. Mesenía, Samarina, Zoodojos Pigí, Profeta David.  
 53. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Vlasis, Modestos, Polícarpos.  
 54. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Lukianós (?).  
 55. Epiro, Agios Dimitrios Katsuris, Agios Módestos.





56



57



58

56. Kalambaka, Dormición, Agios Grigorios y Santo no identificado.

57. Kalambaka, Dormición, Agios Vlasios.

58. Kalambaka, Dormición, Agios Polikarpos.





59



60

59. Geraki, Evangelistria, Agios Azanasios.

60. Geraki, Evangelistria, Ascensión.





61. Geraki, Evangelistria, Decoración de la cúpula.



62. Geraki, Evangelistria, Agios Ioannis Pródromos.  
63. Geraki, Evangelistria, Evangelista Lucas.





64



65

64. Geraki, Evangelístria, Ascensión.  
 65. Geraki, Evangelístria, Ascensión.



66



67

66. Geraki, Evangelístria, Presentación de la Panagía.

67. Geraki, Evangelístria, Santo Guerrero





68



69

68. Mégara, Agios Ieróceos, Giil.

69. Mégara, Agios Ieróceos, Panagía.



70



71

70. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel Gabriil.  
71. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel Gabriil.





73



73

72. Mégara, Agios Ieróceos, Arcángel.  
 73. Naxos, San Juan Evangelista, Agios Nikolas.



74



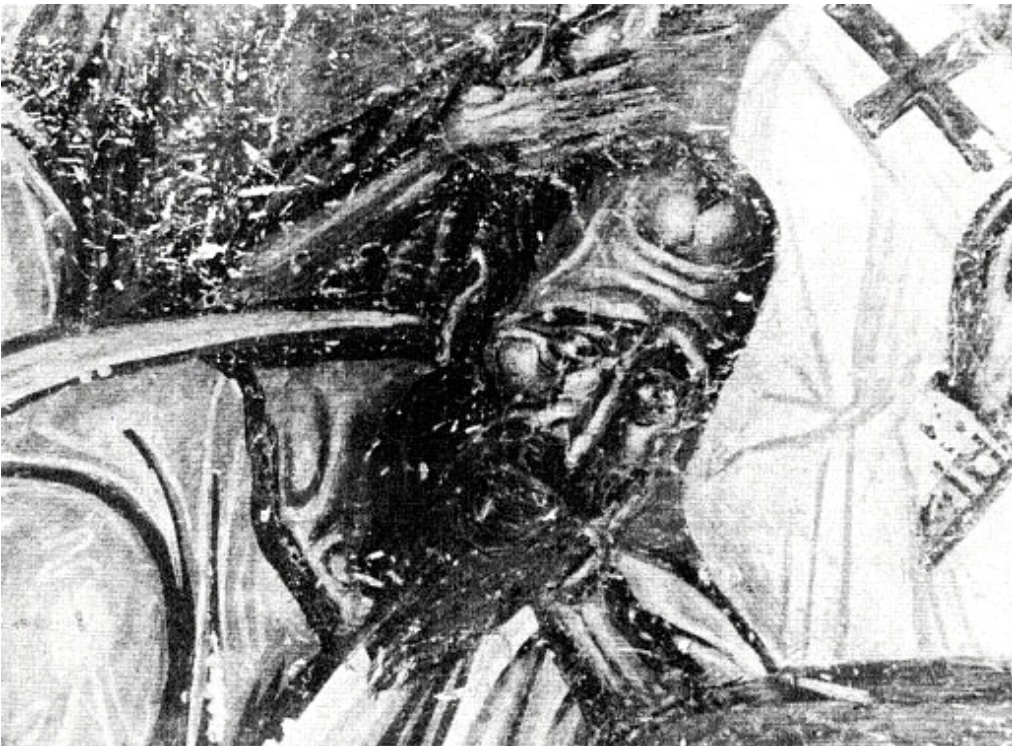
75

74. Kastoria, Agios Nikólaos Kasnitzi, Arcángel Gabriil.  
 75. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Metamórfosis.





76



77

76. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Ceotocos.

77. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Ceotocos.



78



79

78. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ángel.  
 79. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Bautizo.





80. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Profeta Ilías.





81

81. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Nikólaos.





82

82. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Anunciación, Ángel.





83. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Dormición de la Ceotokos.





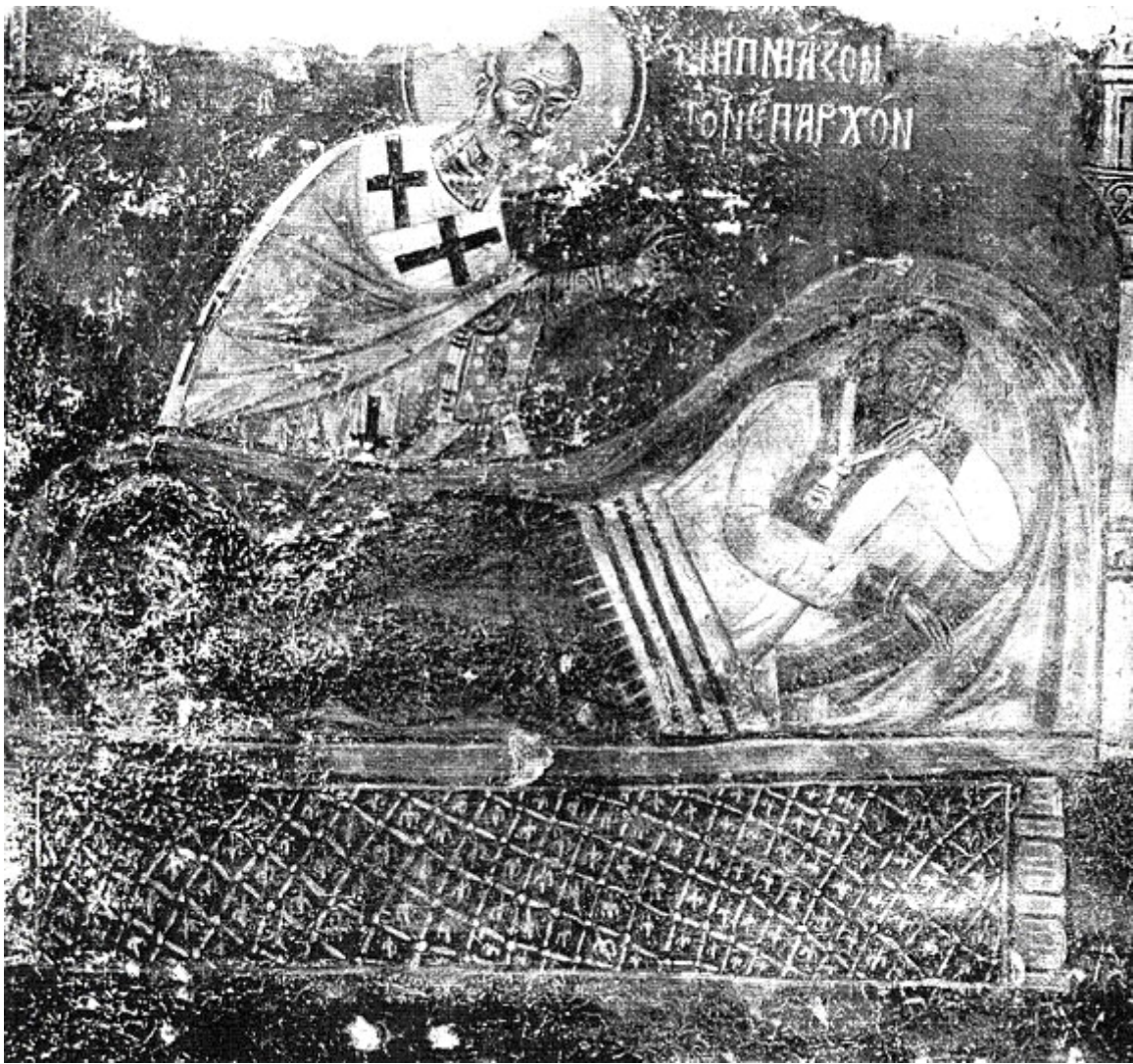
83a. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Anunciación





83b. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición de Panagía.





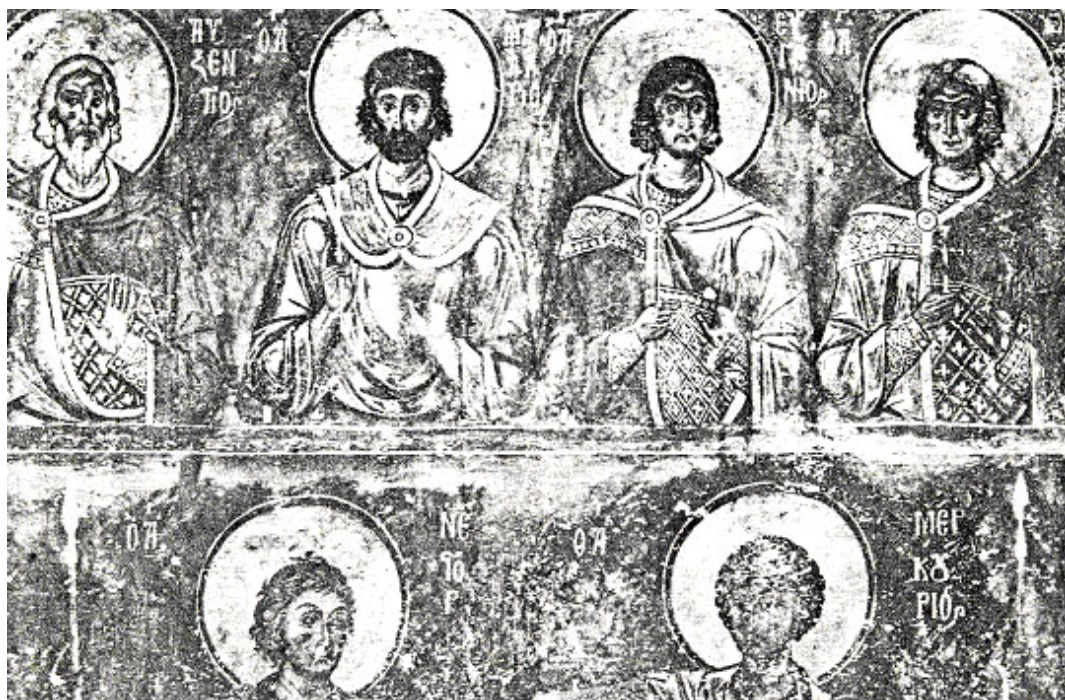
83c. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Nikólaos y Gobernador Provincial.



84. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ángel.

85. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Transfiguración, Ioannis.





86. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Afxentios, Mardarios, Evgenios, Nestor, Mercurios.

87. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Agios Minás.

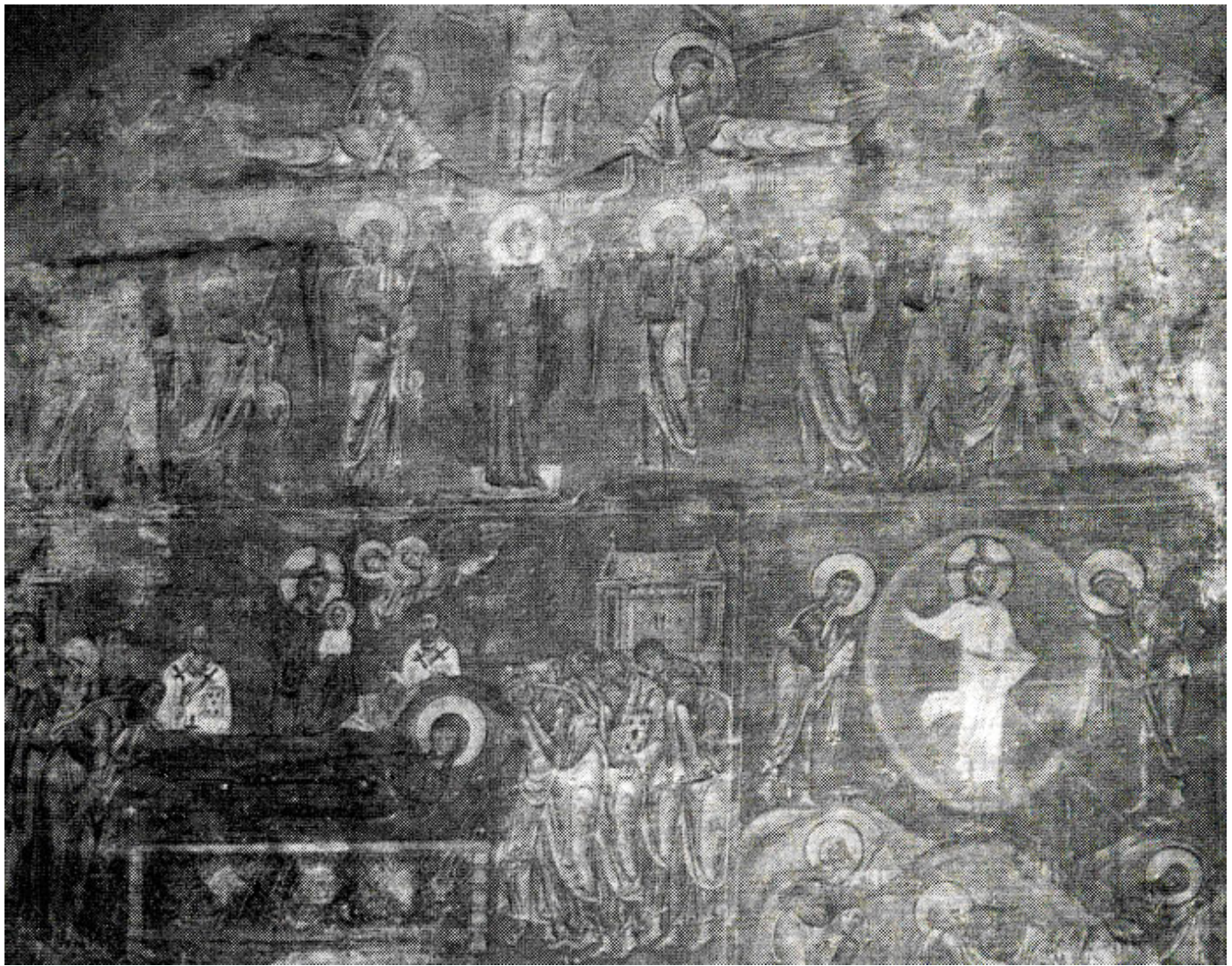


88. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Dormición.  
 89. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ascensión.









89b. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Muro occidental.





90. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Ascención y Dormición.



91. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Donante Nikiforos.  
 92. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La Esposa del Donante.





92a. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, El Donante Nikiforos.  
 92b. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, La esposa del Donante.





93. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Bautismo.









93b. Kastoria. Agios Nikolaos (left), Agios Nestor, Agios Mercurios





93c. Kastoriá, Agios Nikólaos Kasnitzi, Paleós ton Imerón.





94. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad.





95. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Cristo.





96. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Salomi





97. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Comadróna





98. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Panaghia





99. Tesalónica, Osio David, Natividad, Cristo.





100. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Mago anciano.





101. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Mago joven.





102. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José.

102. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José.





103. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, José (detalle).





104. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, detalle de pastor anciano.  
 105. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, detalle de la Panagía.





106. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Pastor joven





107. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Natividad, Ángel.





108. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, Cristo y Agios Ioannis Pródromos.

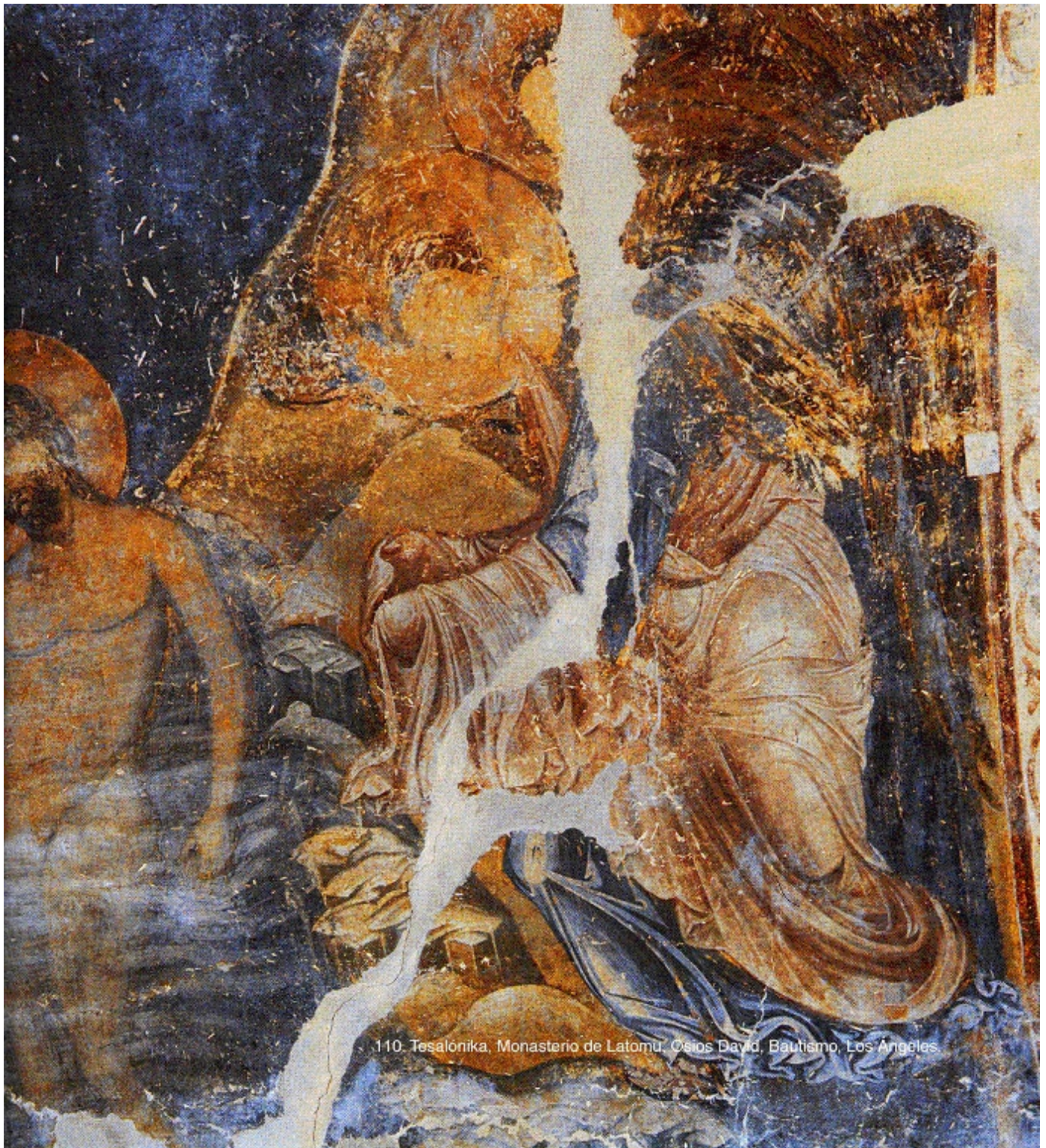




109. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, Agios Ioannis Pródromos.

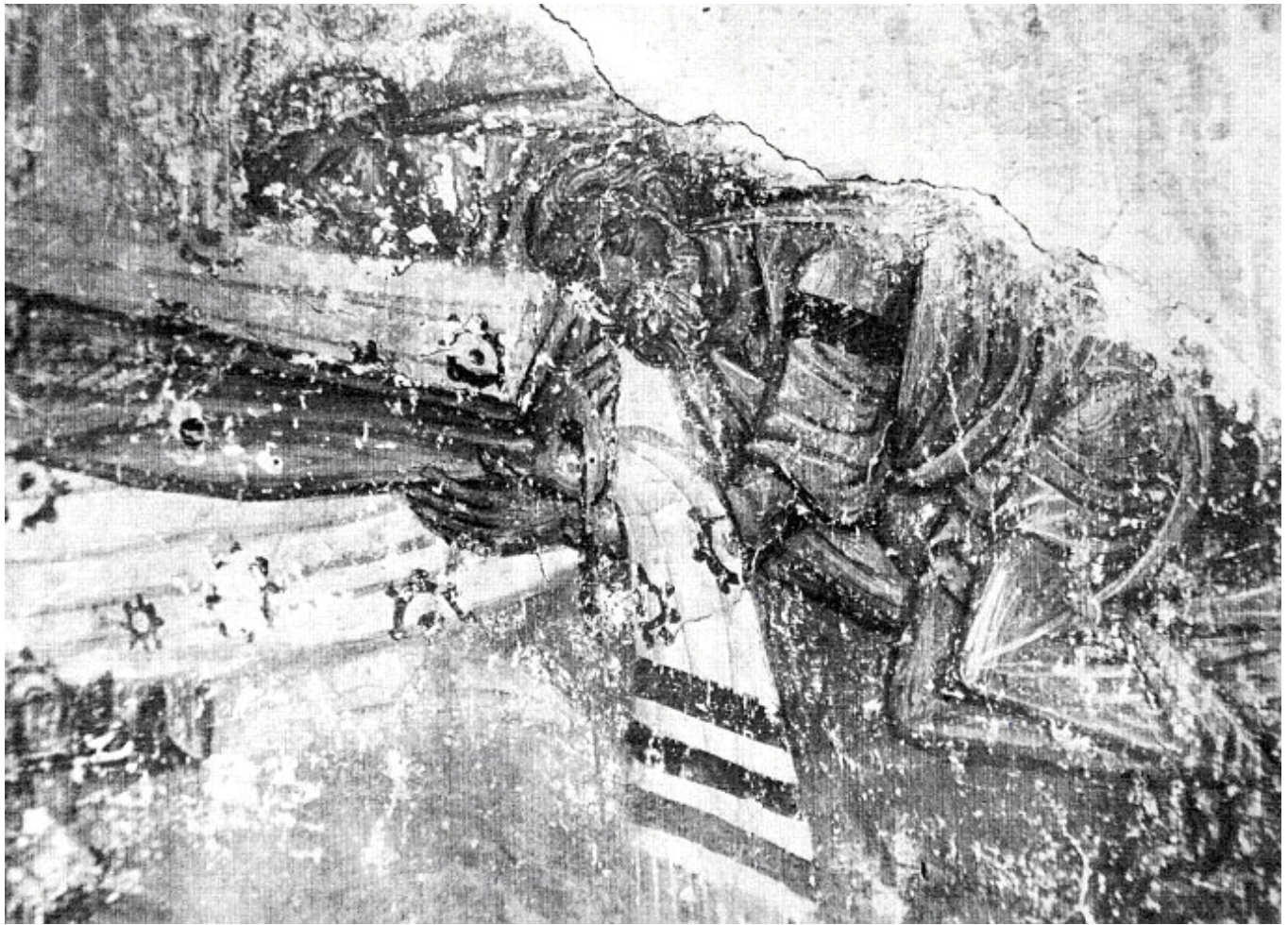
109. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, Agios Ioannis Pródromos.



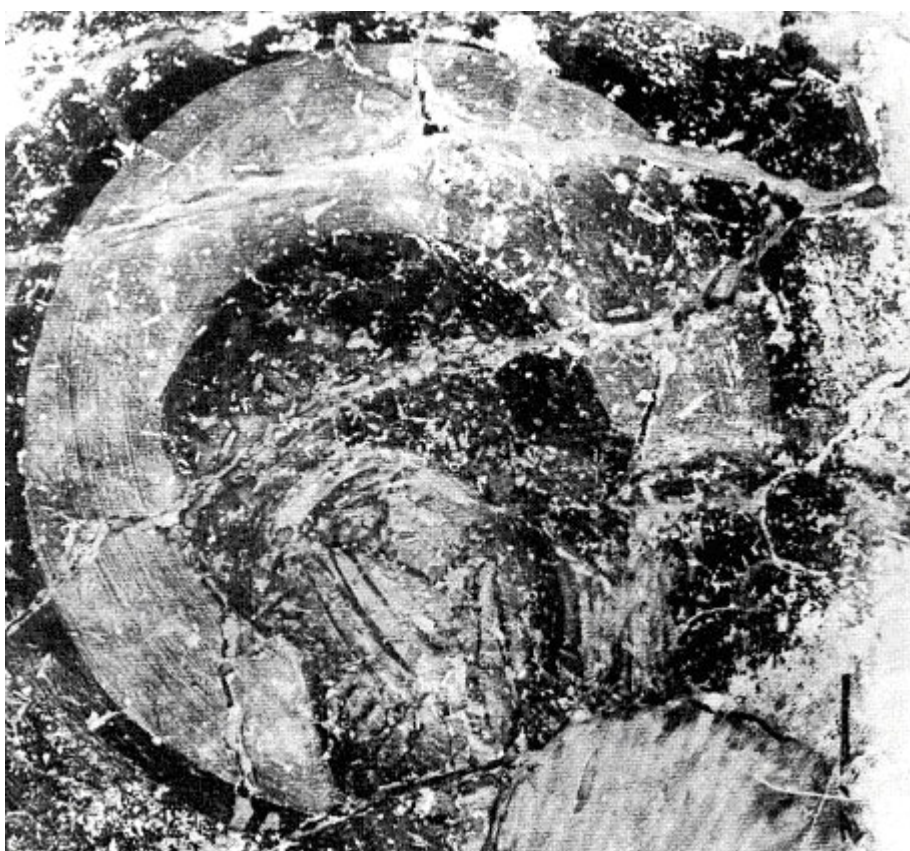


110. Tesalónica, Monasterio de Latomu, Osios David, Bautismo, los ángeles.





111. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto.



112. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto (detalle).  
 113. Tesalónica, Panagía Jalkeon, El Llanto (detalle).





113a



113c



113b



113d

- 113a. Tesalónica, Panagía Jalkéon, Agios Grigórios de Armenia.  
 113b. Tesalónica, Panagía Jalkéon, Comunión.  
 113c. Tesalónica, Panagía Jalkéon, Presentación.  
 113d. Tesalónica, Panagía Jalkéon, Agios Mardarius.





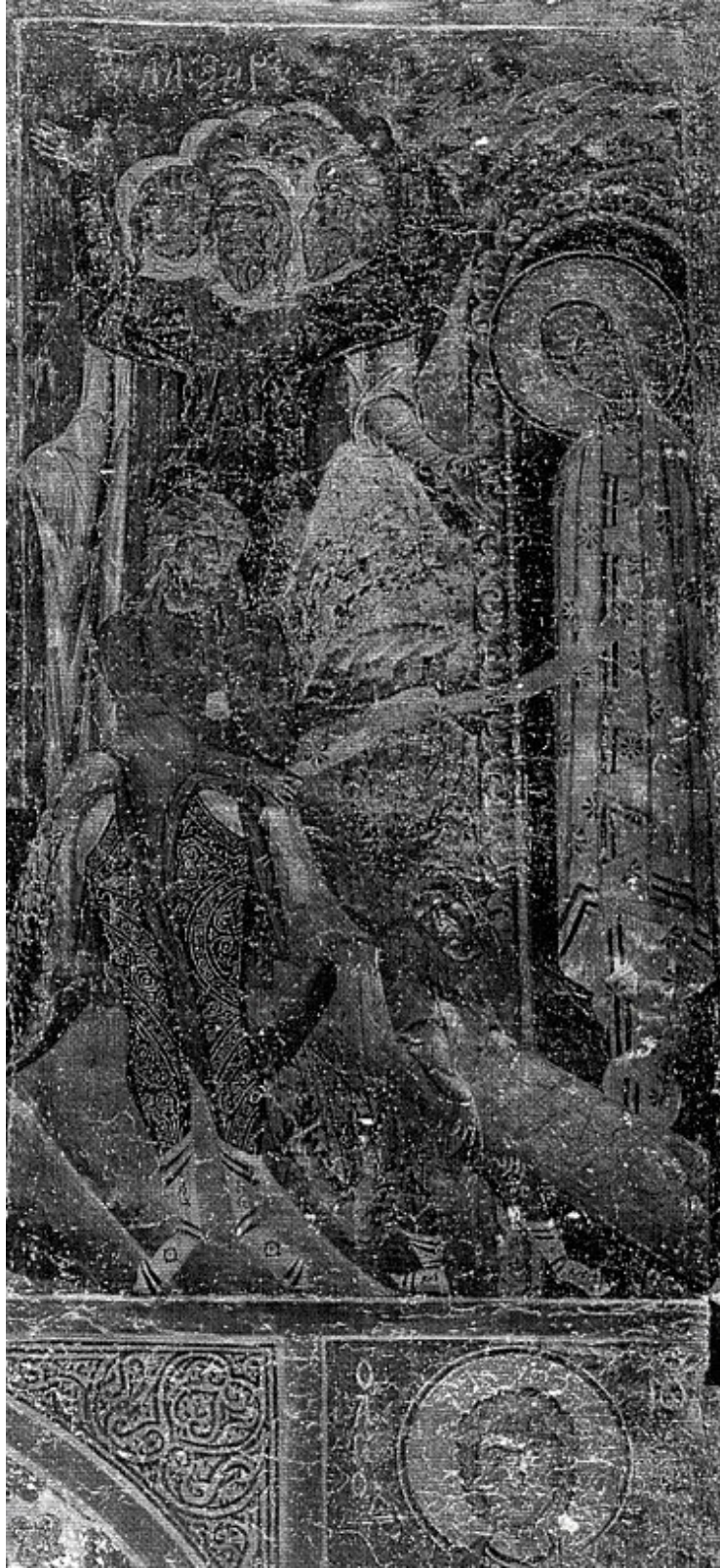
114. Kastoriá, Agii Anárgiri, Panagía con Cristo niño.





114a. Kastoriá, Agii Anárgiri, Cristo Emanuel y Déisis.  
 114b. Kastoriá, Agii Anárgiri, Anunciación en el pozo.





114c Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Ioannis Anárgiros y Lazaro.



114d. Kastoriá, Agii Anárgiri, Vaiofóros.





115. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agía Fotini.  
 116. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Nikolas.





117. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Grigorios Ceologos.  
 118. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Ioannis Irisóstomos.



119. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Azanasios.

120. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Léon, Papa de Roma.





121. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Elefcerios.  
 122. Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel.





123 Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Mijail.





124. Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Gabriil (detalle).



125. Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Gabriil.





126. Kastoriá, Agii Anárgiri, El Llanto.









127. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Dimitrios.





128. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios.





129. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios y Agios Dimitrios.





129a. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios.

129a. Kastoriá, Agii Anárgiri, Agios Georgios.





130. Kastoriá, Agii Anárgiri, Penticostí.

131. Kastoriá, Agii Anárgiri, Ascensión, Ángel.





132. Kastoria, Agii Anárgiri, Arcángel Mijaíl.

132. Kastoriá, Agii Anárgiri, Arcángel Mijaíl.









134. Kastoriá, Agii Anárgiri, Ángel.  
135. Agía Kiriakí de Keratéa, Attica, Panagía, Natividad.



136. Agía Kiriakí de Keratéa, Attica, Natividad.  
 137. Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Damianós.





138. Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Nikólaos.





139. Kastoriá, Agios Stéfanos, Emanuil.  
 140. Kastoriá, Agios Stéfanos, Paleós ton Imerón.



141



142



143

141. Kastoriá, Agios Stéfanos, Agios Konstantinos, Agía Eleni.  
 142. Kastoriá, Agios Stéfanos, Joven Santo.  
 143. Seres, Agios Nikólaos, Agios Damianós.





144. Mani, Agios Stratigós, Panagía con Cristo niño.  
 145. Mani, Agios Stratigós, Ascensión.





146. Mani, Agios Stratigós, Arcángel.

147. Mani, Agios Stratigós, Agios Elpidoforos.



148. Mani, Agios Stratigós, Agía Anastasía Romea.  
 149. Mani, Agios Stratigós, Ascensión.





150. Mani, Agios Stratigós, Agios Epifanios, Agios Acinogenis.  
 151. Mani, Agios Stratigós, Ángel.





152. Mani, Agios Stratigós, Natividad.

153. Mani, Agios Stratigós, Curando la Enferma.





154



155



156



157

154. Mani, Agios Strategós, Agios Ermólaos.  
 155 Mani, Agios Strategós, Presentación.  
 156 Mani, Episcopi, Cristo Antifonitas.  
 157 Mani, Episcopi, Prelado.



158. Mégara, Agios Sotiras, Traición (detalle).  
 159. Mégara, Agios Sotiras, Traición (detalle).





160. Mégara, Agios Sotiras, Agios Nikolas talando el árbol.  
 161. Mégara, Agios Sotiras, Última Cena.

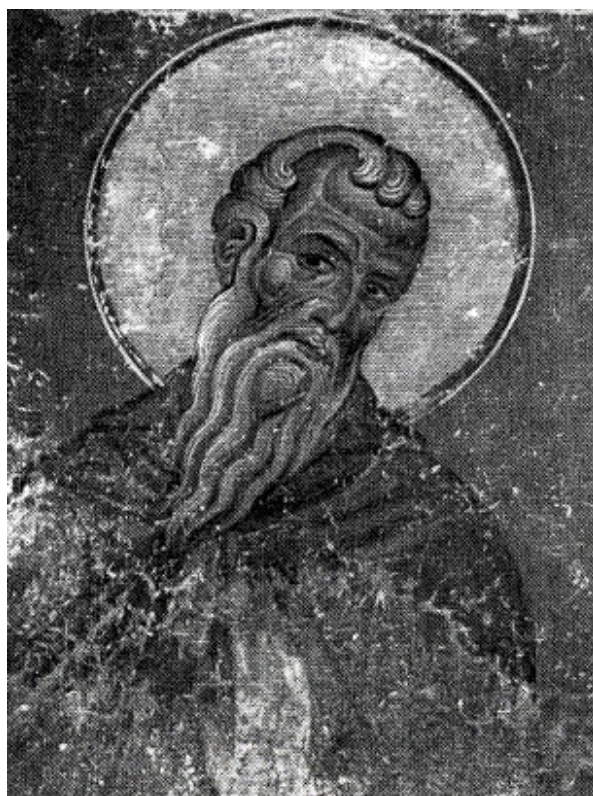




162. Mégara, Agios Sotiras, Pilatos lavándose las manos.

163. Mégara, Agios Sotiras, Agios Ceódoros.





164. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Agios Jariton Omologitis.

165. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Agios Ilarion.





165a Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Muro occidental

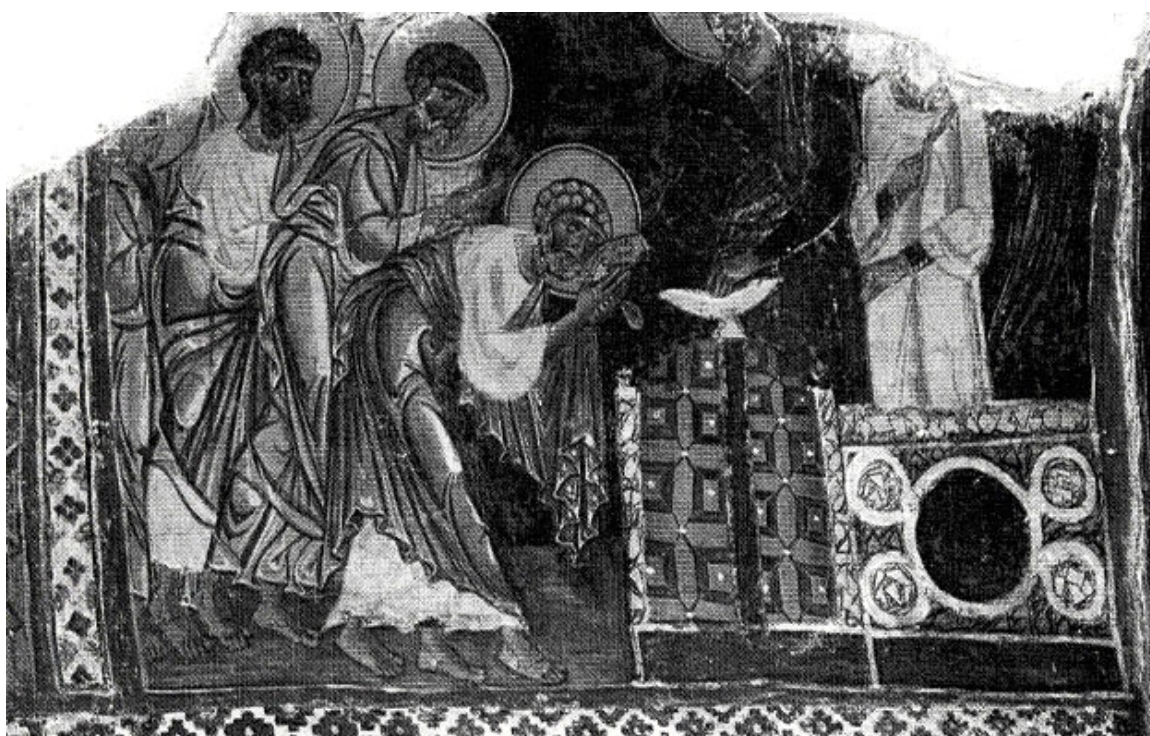




166. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Comunión de los Apóstoles.

167. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Abraham recibe a los Ángeles.





168. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, Abraham recibe a los  
Ángeles.

169. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Refectorio, La Comunión de los  
Apóstoles.





170. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Agios Kiprianós.

171. Patmos, Monasterio de San Juan Evangelista, Agios Dionisios Areopagitis.





171a. Palmós. Monasterio de San Juan Evangelista, La traición de Judas.





171b. Patmos, Cueva del Apocalipsis, Ceologos dictando a Prótoros.



172. Monte Atos, Monasterio de Vatopedi, Apóstoles Petros y Pablos.  
 173. Monte Atos, Celda de Ravdujos, El Apóstol Petros.





174. Monte Atos, Celda de Ravdujos, El Apóstol Pablos.  
 175. Veria, Vieja Metrópolis, Elkómenos.



176. Veria, Vieja Metrópolis, el Apóstol Petros.  
177. Veria, Vieja Metrópolis, Panagía.





178. Patmos, Capilla de la Panagia, Hospitalidad de Abraham:





179. Patmos, Capilla de la Panagía, El ángel del centro de la Hospitalidad de Abraham.



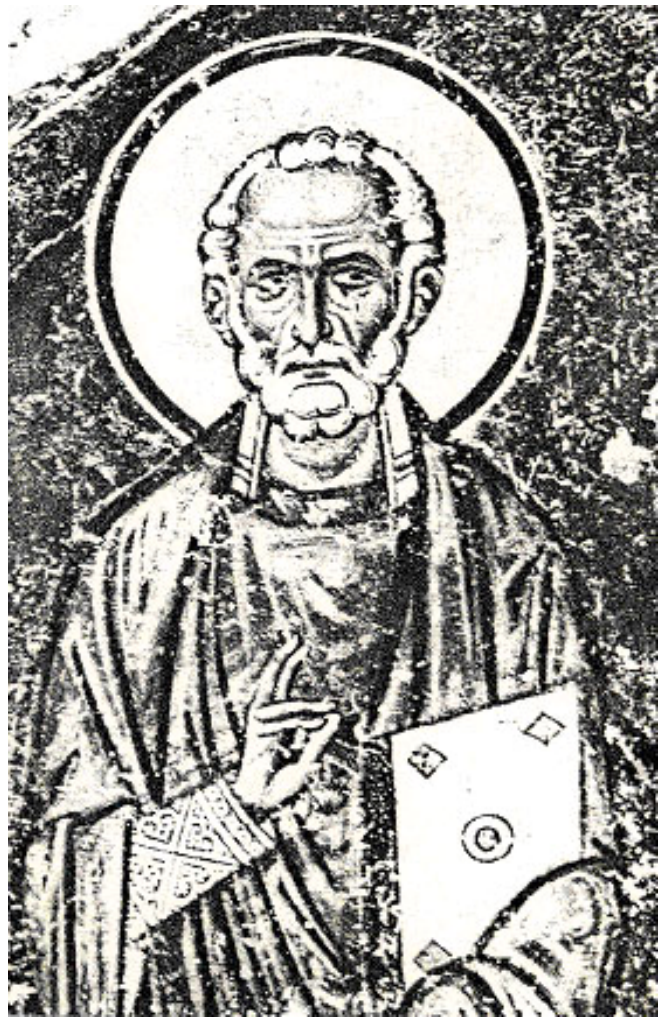


180. Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la derecha de la Hospitalidad de Abraham.



181. Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la Hospitalidad de Abraham.





182. Patmos, Capilla de la Panagía, La Curación del Ciego.  
 183. Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Nifon.





184. Patmos, Capilla de la Panagía, La Panagía, Cristo, ángeles.





185. Patmos, Capilla de la Panagía, Panagía con Cristo.





186. Patmos, Capilla de la Panagía, Panagía con Cristo niño.  
 187. Patmos, Capilla de la Panagía, Ángel de la derecha.





188. Pámos, Capilla de la Panagía, Ángel de la izquierda.



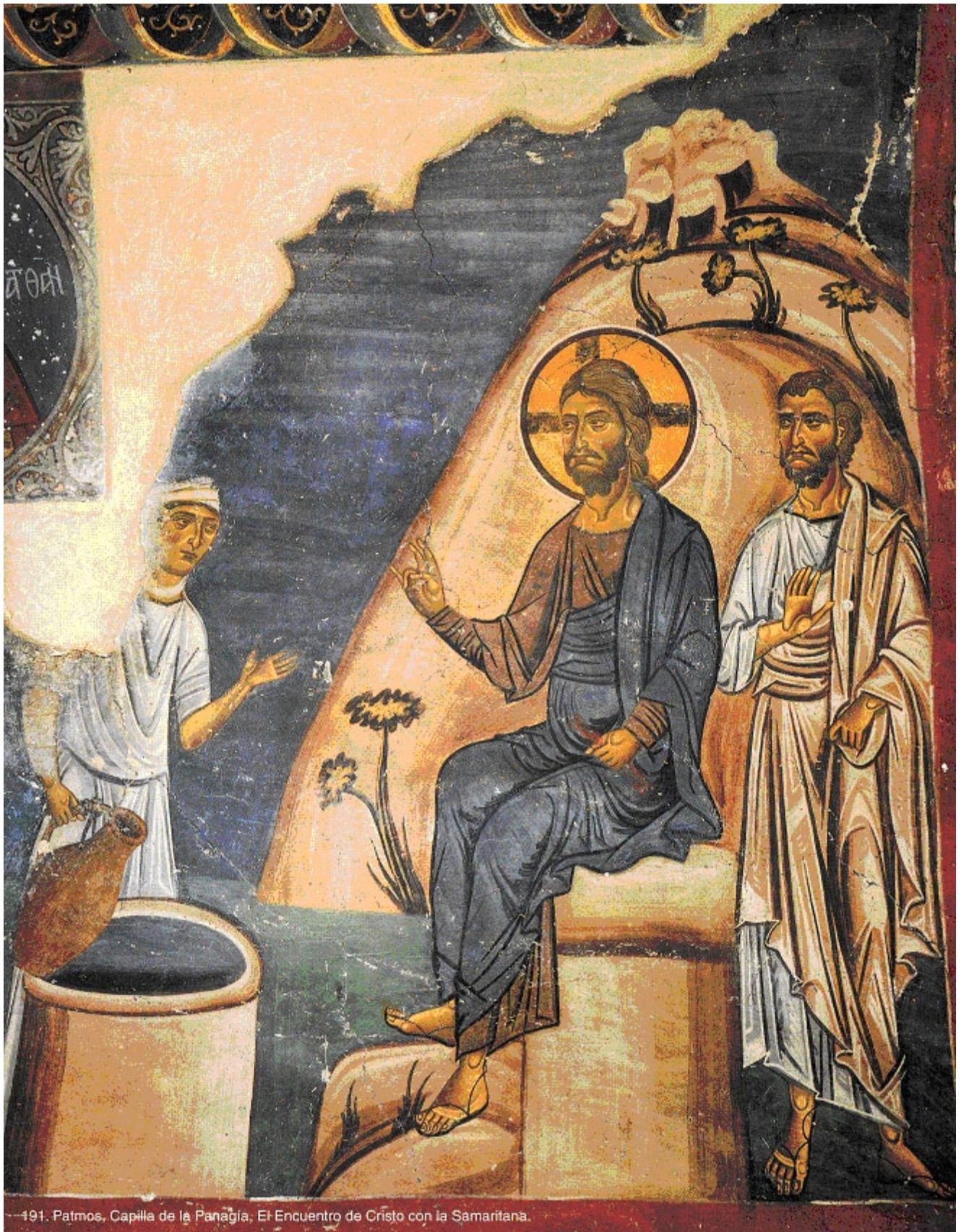






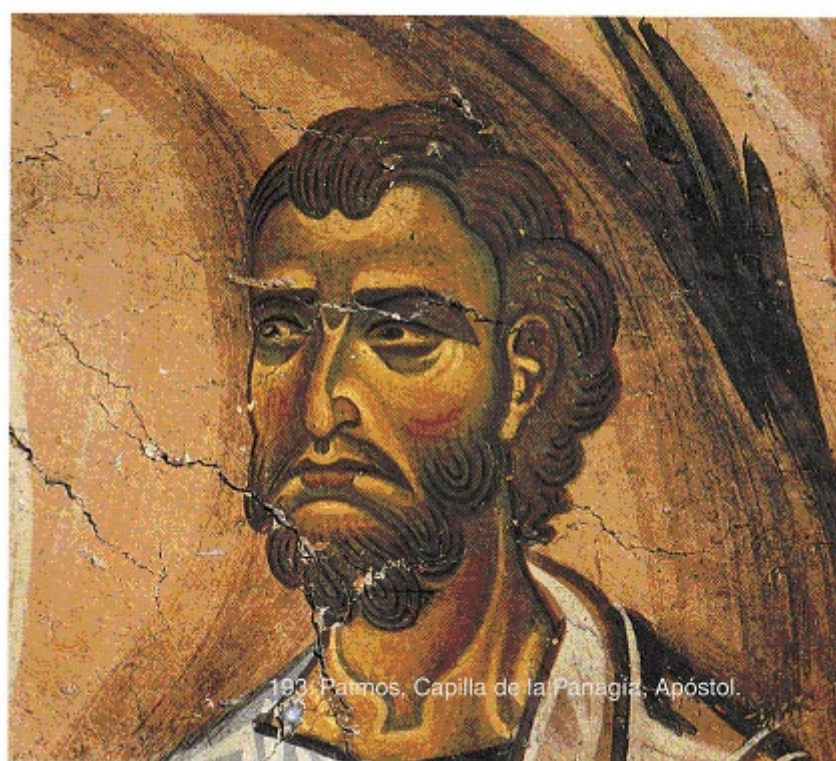
190. Patmos, Capilla de la Panagía, Las Amigas de la Panagía.





191. Patmos, Capilla de la Panagia, El Encuentro de Cristo con la Samaritana.











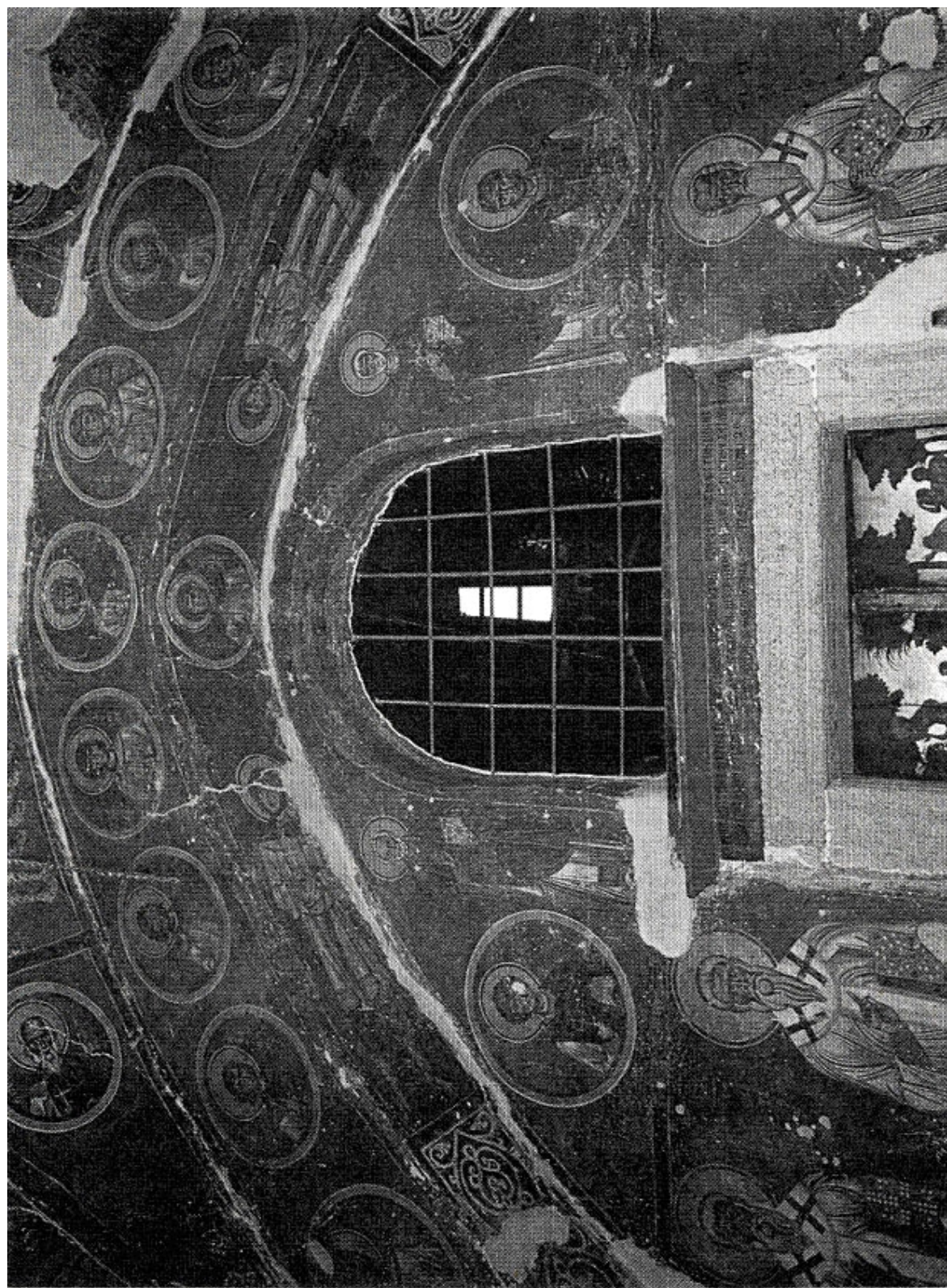


100. Patmos, Capilla de la Panagia, Agios



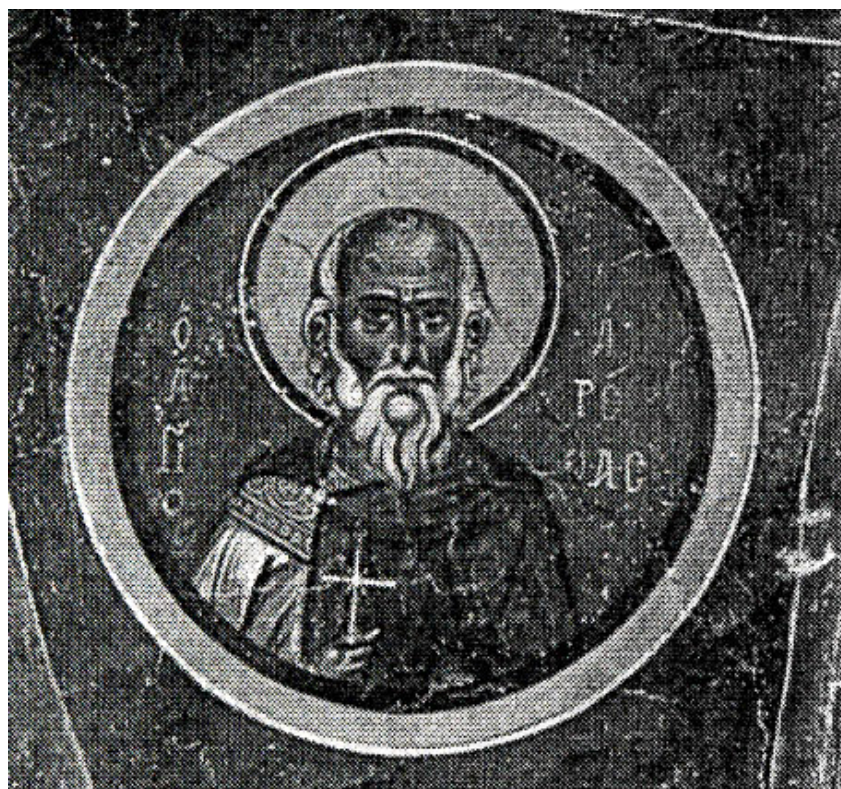
101. Patmos, Capilla de la Panagia, Agios Xenophon.





198. Patmos, Capilla de la Panagía. Parte Norte de la Capilla.





199. Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Ismail.  
200. Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Arezas.





201. Patmos, Capilla de la Panagía, Joven Mártir Anónimo.





202. Patmos. Capilla de la Panagía, Agios Salustios, Patriarca de Jerusalén.





203. Patmos, Capilla de la Panagía, Patriarca de Jerusalén. Anónimo.





204. Patmos, Capilla de la Panagía, Patriarca de Jerusalén Anónimo.





205. Patmos, Capilla de la Panagía, Agios Macarios de Jerusalén





206. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Arcángel.





207. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, El Donante Emanuil.  
 208. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Cristo Emanuil.



209. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Evangelista Lucas.  
 210. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Evangelista Ioannis.









212. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Dormición de la Panagía.





213



214



215



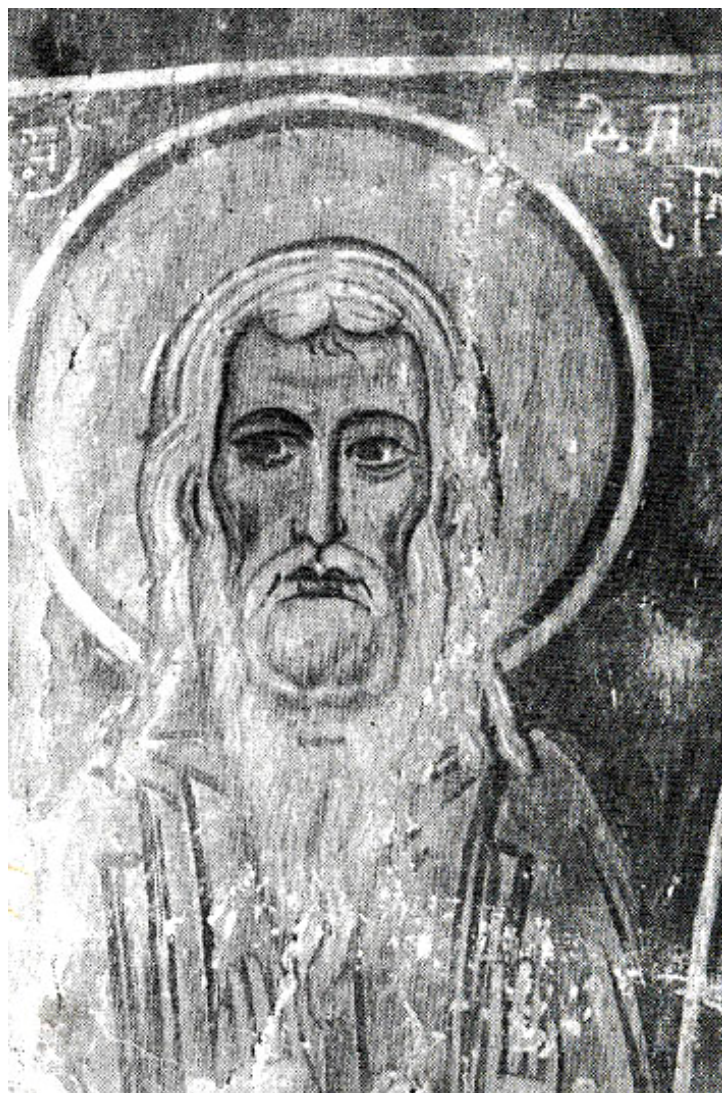
216

213. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Dormición de la Panagía (detalle).  
 214 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Efstratios.  
 215 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Afxentios.  
 216 Kastoriá, Panagía Mavriótisa, La Dormición de la Panagía.





217. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Panagía en el Trono con los Arcángeles.  
 218. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Panagía de la Anunciación.



219. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Daniil Stilitis.







222. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Adán.

223. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Los Pecadores.





224. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, El Bautizo.





225. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Agios Ioannis Pródromos.  
226. Kastoriá, Panagía Mavriótisa, Ángel del Bautizo.



## 1.2. Pintura románica.



227. San Quirze de Pedret, Ancianos del Apocalipsis.





228. San Quirze de Pedret, San Quirze de Pedret.





229. San Quirze de Pedret, Caballero del Apocalipsis.  
 230. San Quirze de Pedret, La Santa Iglesia.



231. San Quirze de Pedret, Vírgenes Sensatas.





232. San Quirze de Pedret, Vírgenes Insensatas.  
 233. San Quirze de Pedret, Caín.





234a. Esterrí d'Aneu, ermita de Santa María, Diácono.

234. Esterrí d'Aneu, ermita de Santa María, Diácono.



234a. Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Diácono.  
 235. Esterri d'Aneu, ermita de Santa María, Arcángel.





236. Esterri d'Aneu, ermita de Santa Maria, La Visión de Isaias.





237. Esterri d'Aneu, ermita de Santa Maria, Isaias.





238. San Pere de Burgal, Profeta Isaias.





239. San Pere de Burgal, La Virgen con el Cáliz.





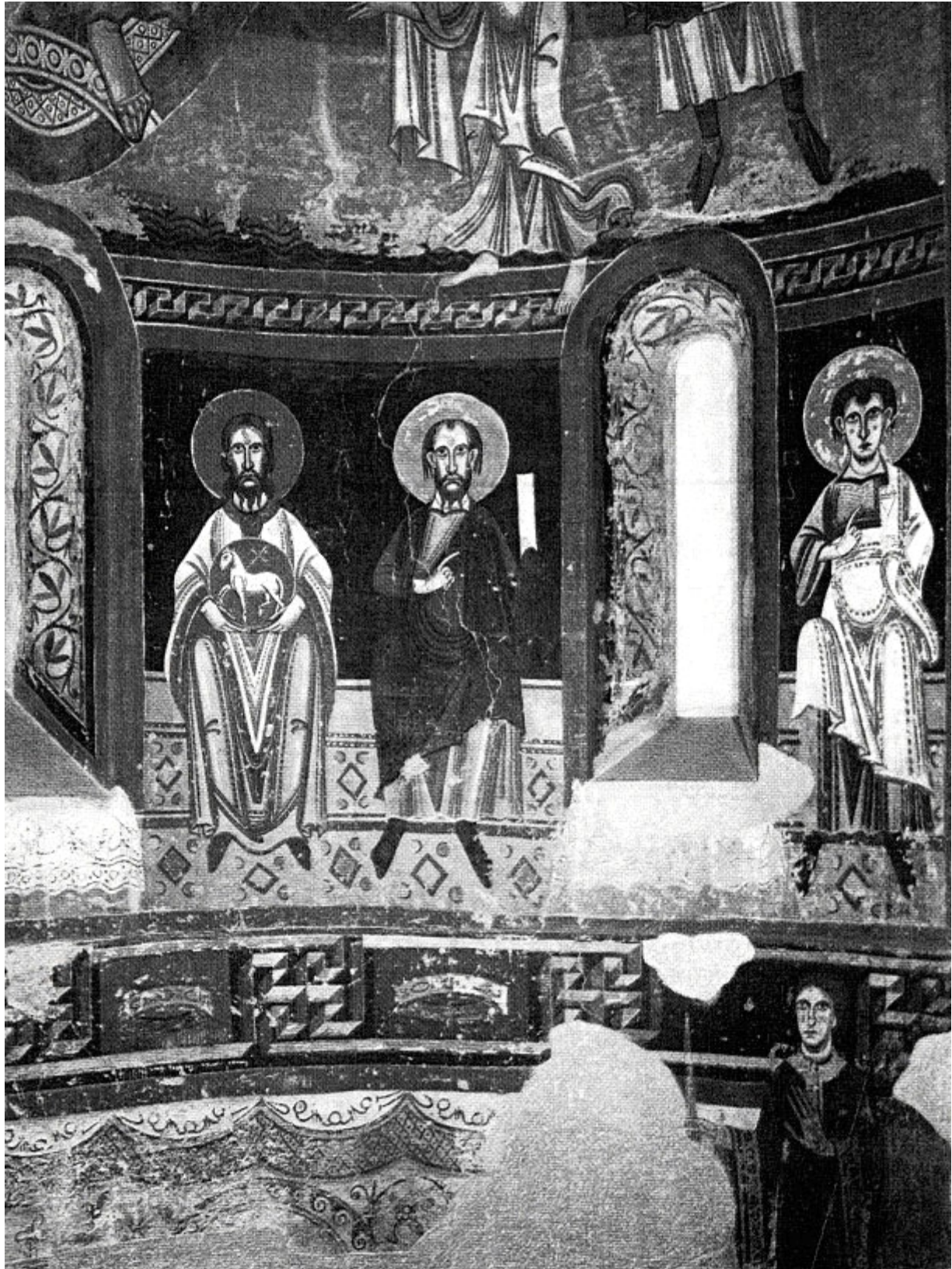
240. San Pere de Burgal, La Virgen con los Apóstoles.





240a. San Pedro de Bural, La Virgen con los Apóstoles.





241. San Pere de Bural, Apóstoles.



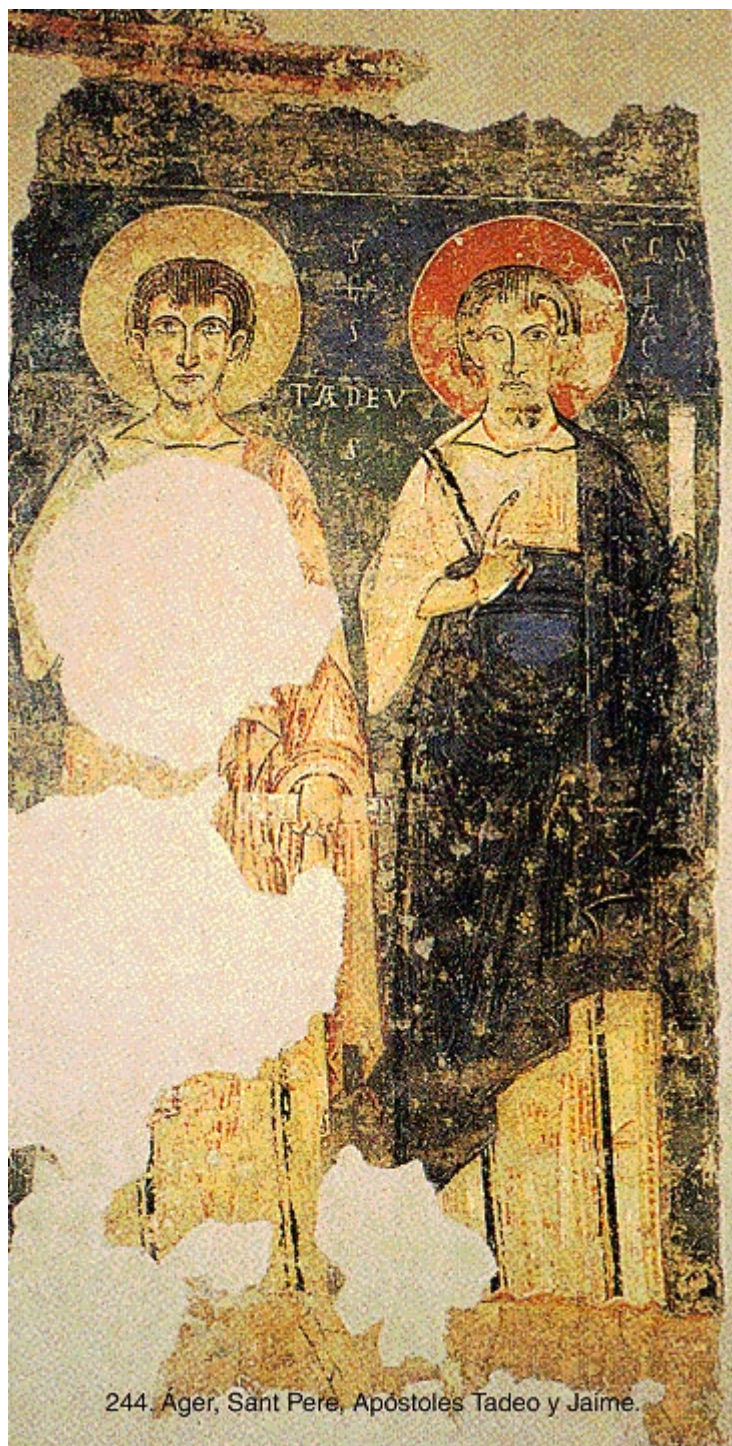
242. San Pere de Burgal. La Condesa Lucia de Pallars.





243. Saint-Lizier, Ábside de la Catedral.





244. Ager, Sant Pere, Apòstoles Tadeo y Jaime.





245



246



247

245. Tredós, Sant Joan, Baltasar y Gaspar (detalle).

246. Tredós, Sant Joan, Baltasar y Gaspar.

247. Baiasca, Sant Serní, Apóstoles.





248. Taüll, Sant Climent, Abside central.





248. Taüll, Saint Clement, Abside central.





250. Taull, Sant Climent, Maiestas Domini.





251



252



253

251. Taüll, Sant Climent, Símbolo de Marcos.  
 252. Taüll, Sant Climent, Símbolo de Marcos.  
 253. Taüll, Sant Climent, Símbolo de Lucas.





254. Taüll, Sant Climent, Dextera Domini.



254. Taüll, Sant Climent, Dextera Domini.

255. Taüll, Sant Climent, Parábola del pobre Lázaro.





256. Taüll, Santa María, Ábside central.









257a. Taüll, Santa María, Cristo.



258. Taüll, Santa María, La Virgen.  
 259. Taüll, Santa María, San Pedro.





260. Taull, Sant Climent, La Virgen con el Cáliz.





261. Taüll, Santa María, Apostolado.





262. Taull, Santa Maria, Lucha entre David y Goliath.





263. Boí, Sant Joan, La Lapidación de San Esteban.  
 264. Boí, Sant Joan, Grupo de Bienaventurados.





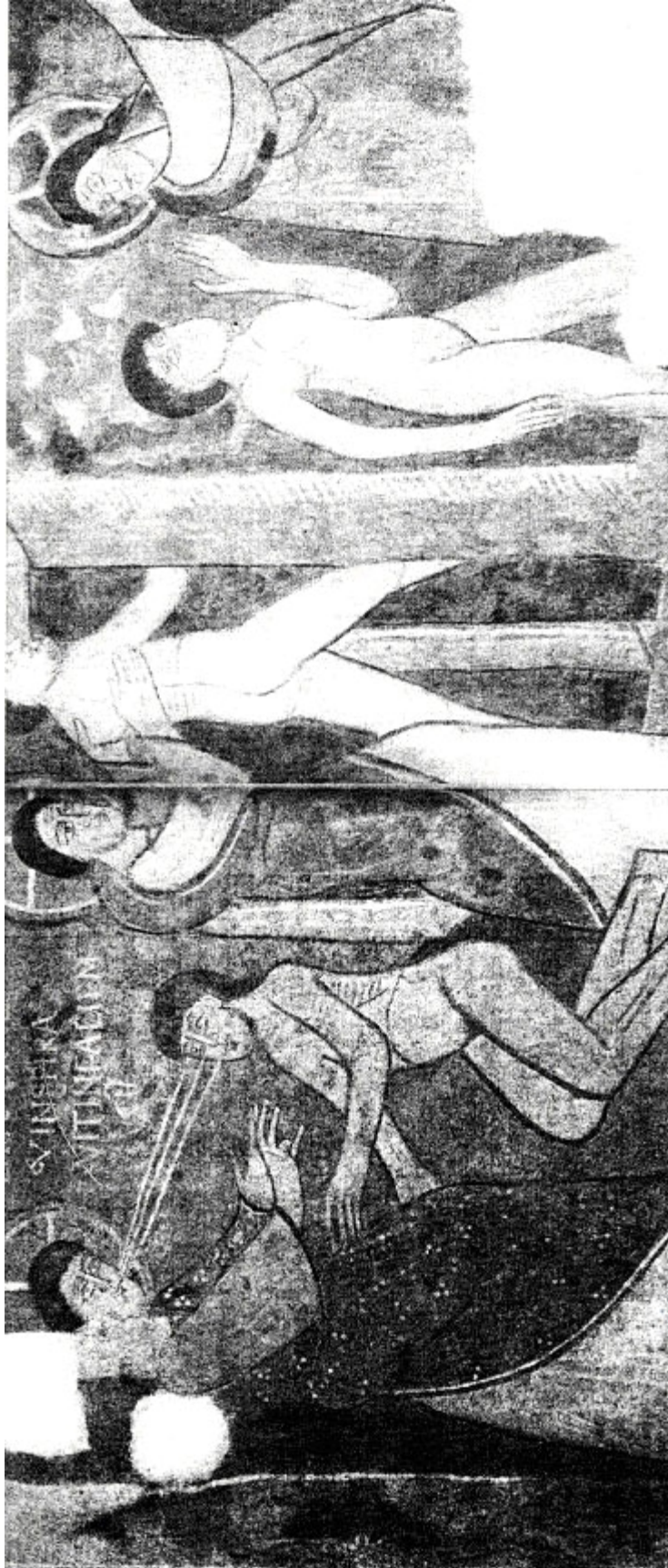
265. Seu d'Urgell, Sant Pere, La Virgen y los Apóstoles.



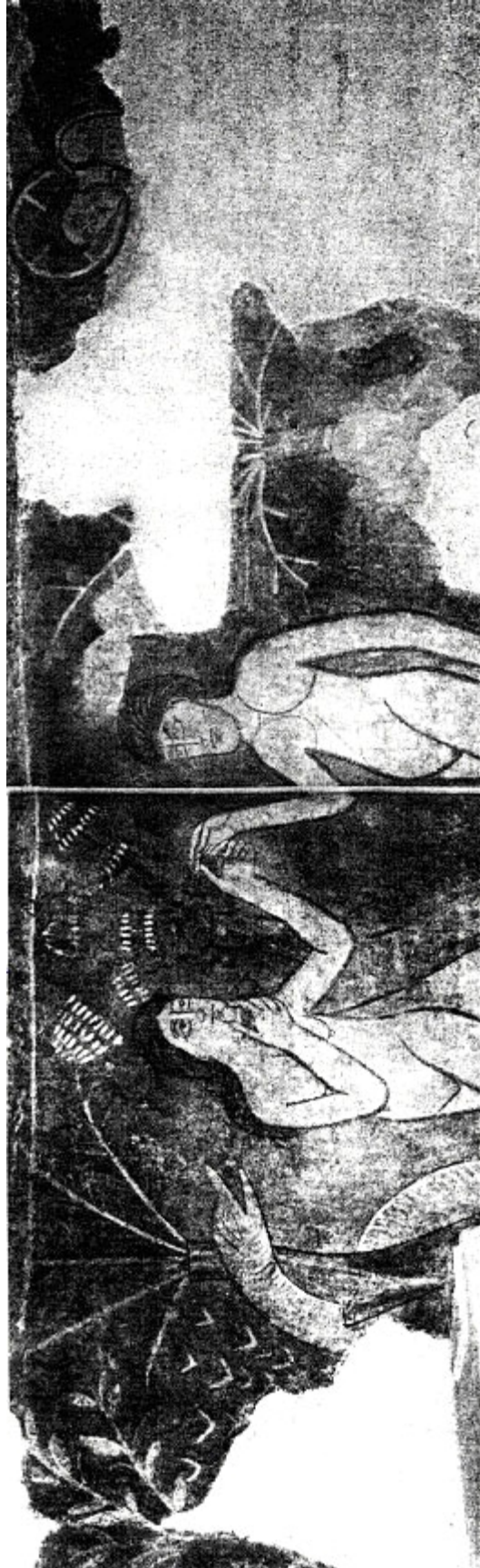


265<sup>a</sup>. Seu d'Urgell, Sant Pere, La Virgen y los Apóstoles (detalle).



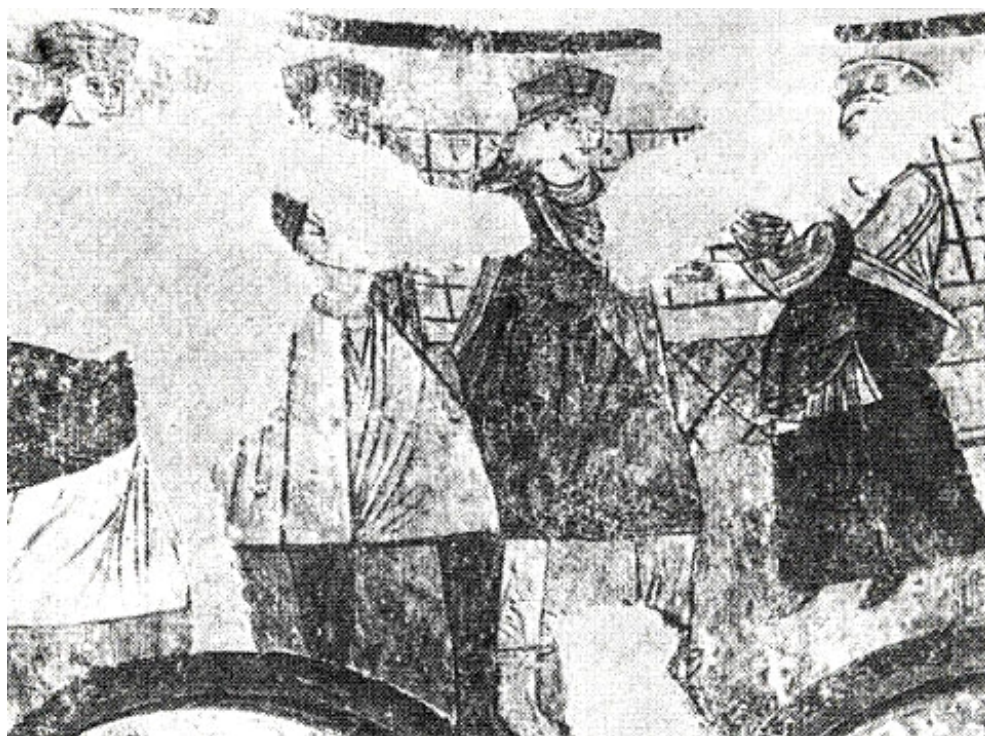


266. Osormort, Sant Sadurní. Creación del hombre, introducción en el Paraíso, admonición divina sobre el árbol del Bien y del Mal



267. Osormort, Sant Sadum, Sant Sadumi, Pecado original





268. Osormort, Sant Sadurní, Apostolado.

269. El Brull, Sant Martí, La Epifanía.



270. Cases Noves, Santos Justo y Pastor, La Virgen y los Magos.  
271. Sureda, Sant Andreu, Crucifixión (detalle).





272. Marcévol, iglesia del priorato.

273. Fenollar, Sant Martí, Los Ancianos del Apocalipsis.





274. Fenollar, Sant Martí, La Natividad.  
 275. Fenollar, Sant Martí, La Epifanía.



276. Fenollar, Sant Martí, La Natividad.





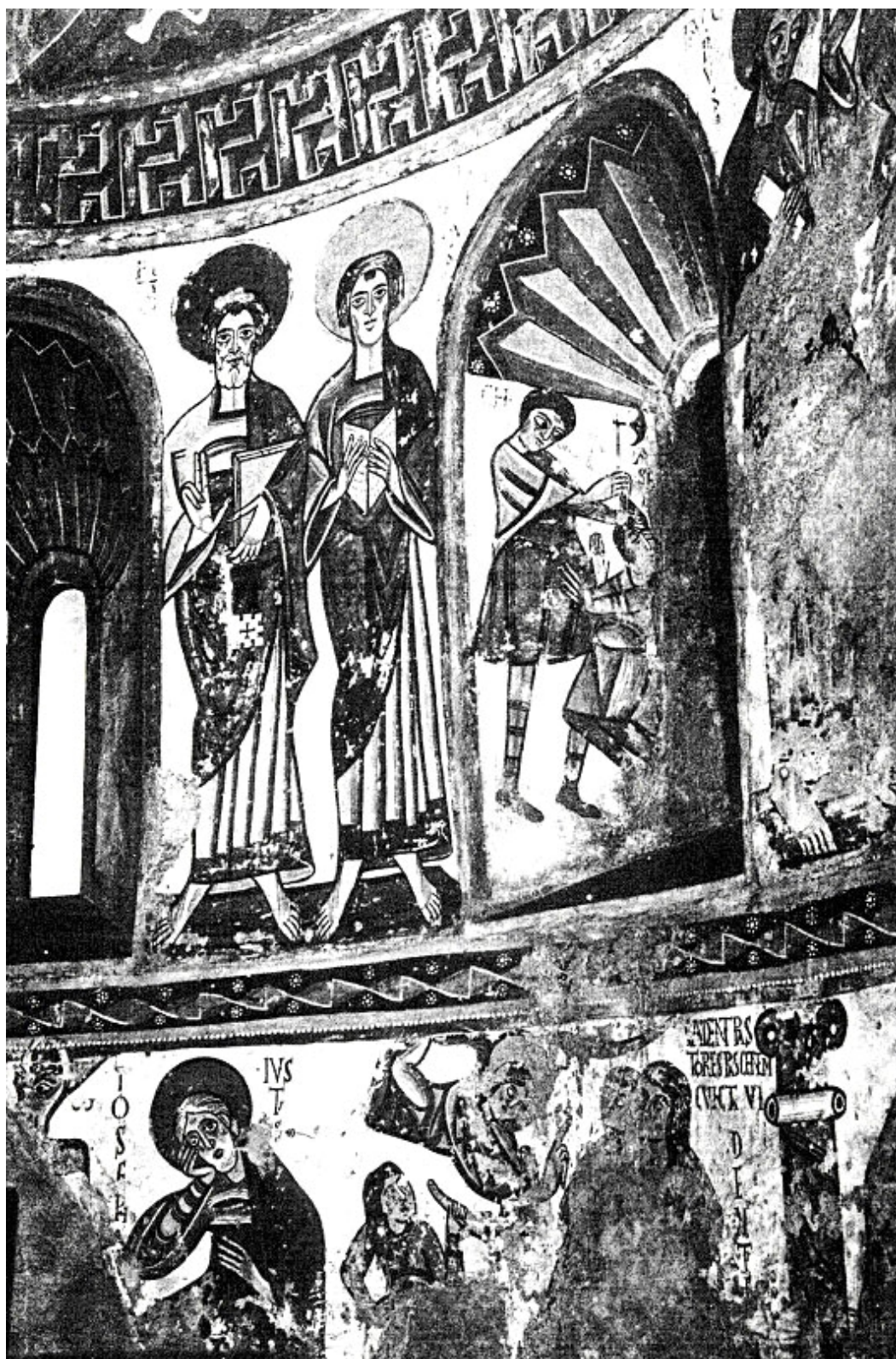
277. La Clusa, Sant Nazari, Pantocrátor.  
278. La Clusa, Sant Nazari, Ángel.





279. Arles-sur-Tech, Monasterio de Santa María, Querubín.  
280. Mur, Santa María, Ángel.





281. Mur, Santa María, Apóstoles, Caín y Abel sacrificando o el Fratricidio de Caín y en la zona inferior escenas de la vida de la Virgen.



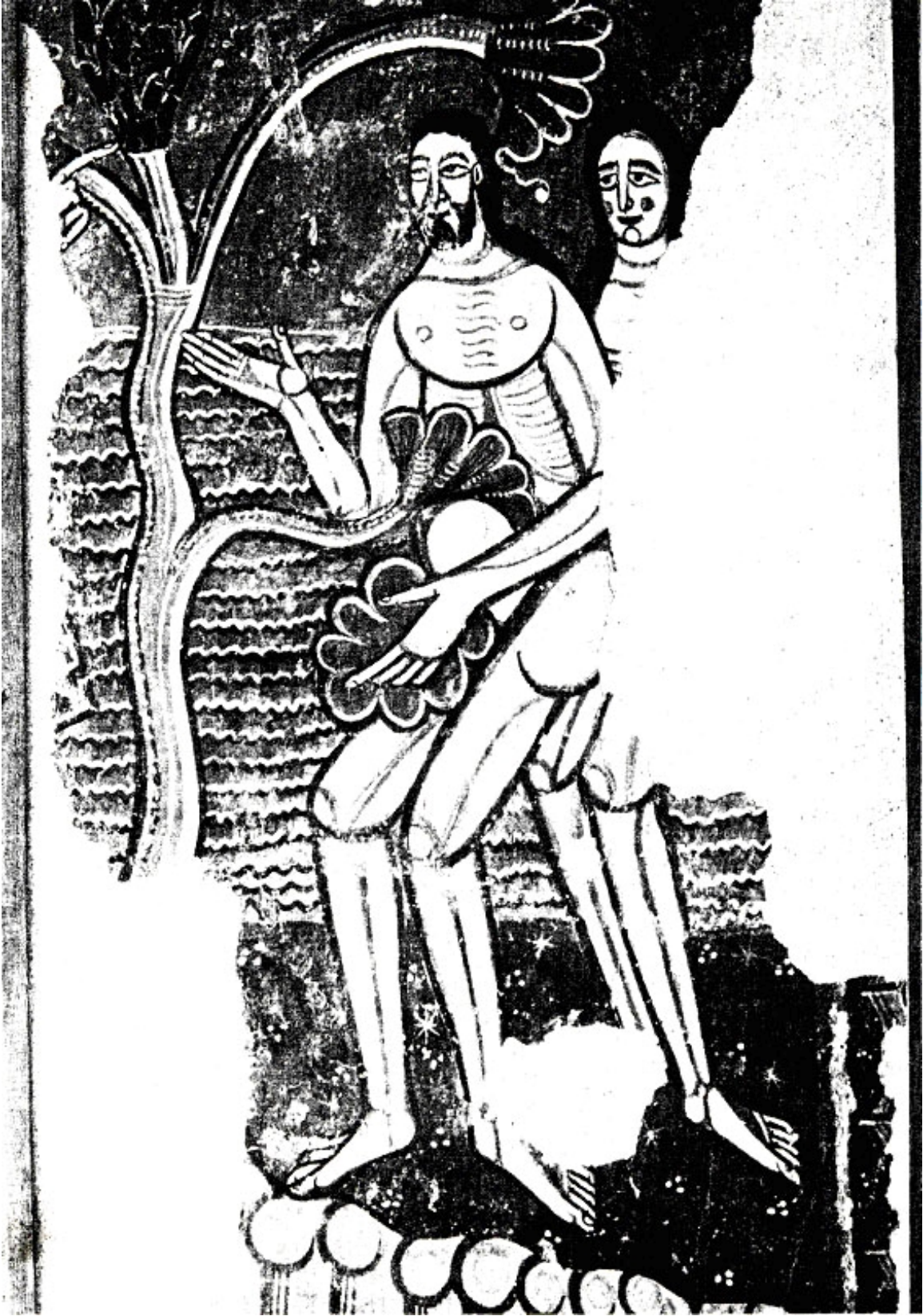


282. Mur, Santa María, Pantocrátor.  
283. Mur, Santa María, Pantocrátor.





284. San Martí Sescorts, Sant Martí, Adán y Eva expulsados del Paraíso.  
 285. San Martí Sescorts, Ángel de la expulsión del Paraíso.



286. San Martí Sescorts, Tentación de Adán y Eva.





287. San Martí Sescorts, Monasterio de Santa Margarita, Decapitación de la santa titular.





288. Polinyá del Vallés, Sant Esteve, Sant Esteve.

289. Polinyá del Vallés, Sant Esteve, La anunciación a los pastores.



290. Argolell, Santa Eugenia, Apóstol Juan.





291. Estaon, Santa Eulalia, El Arcángel Miguel.





292. Estaon, Santa Eulalia, Maestas Domini.

293. Estaon, Santa Eulalia, Bautizo de Cristo, Cristo, Ángel, San Juan.



294. Esterri de Cardós, Sant Pau, Àbside.

295. Esterri de Cardós, Sant Pau, Maiestas Domini.





296. Ginestare de Cardós, Santa María, San Pedro.  
297. Ginestare de Cardós, La Virgen con el Cáliz.





298. Orcau, Capilla del Castillo, San Pablo.

299. Orcau, Capilla del Castillo, Apóstoles Juan y Pablo.





300. Orcau, Capilla del Castillo, San Pablo



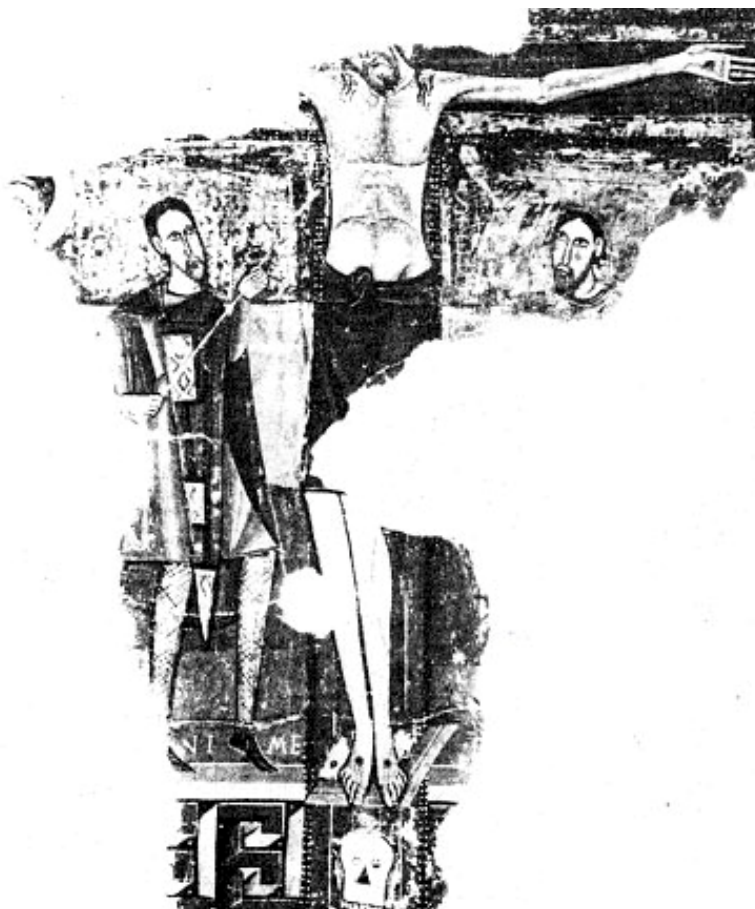


301. Orcau, Capilla del Castillo, Apóstol Juan.





302. Sorpes, San Pere, Majestas Mariae.



303. Sorpe, San Pere, Crucifixión.







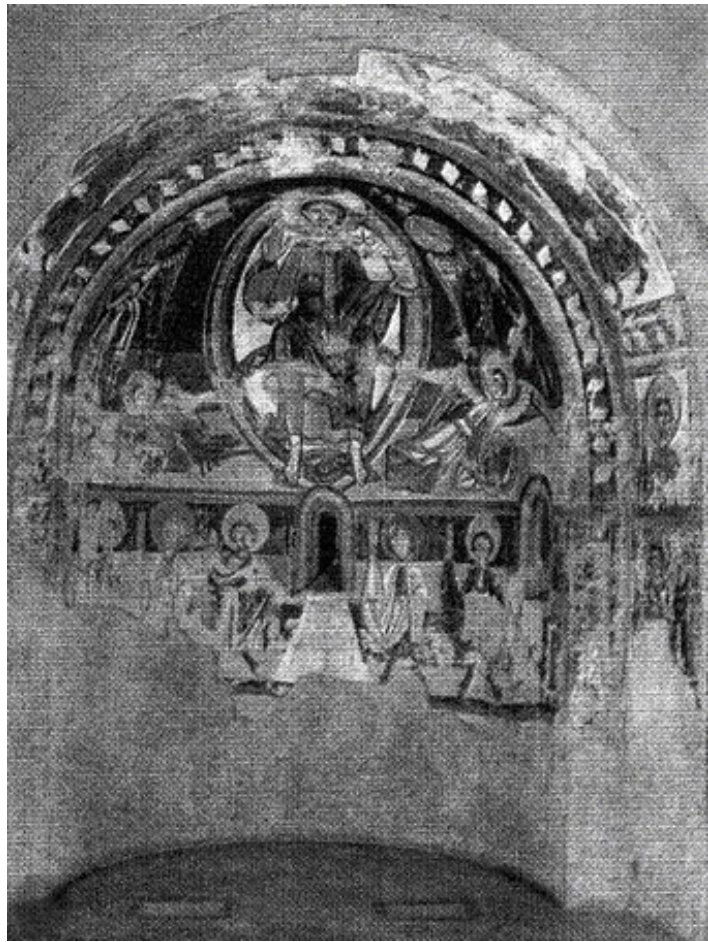


305. Sorpe, San Pere, San Andrés y San Pedro gobernando la barca de la Iglesia.  
 306. Pallars Sobirá, Comarca, Virgen y San Juan.  
 307. Anyós, Sant Crystófol, Virgen con el Cáliz y el Apostolado.



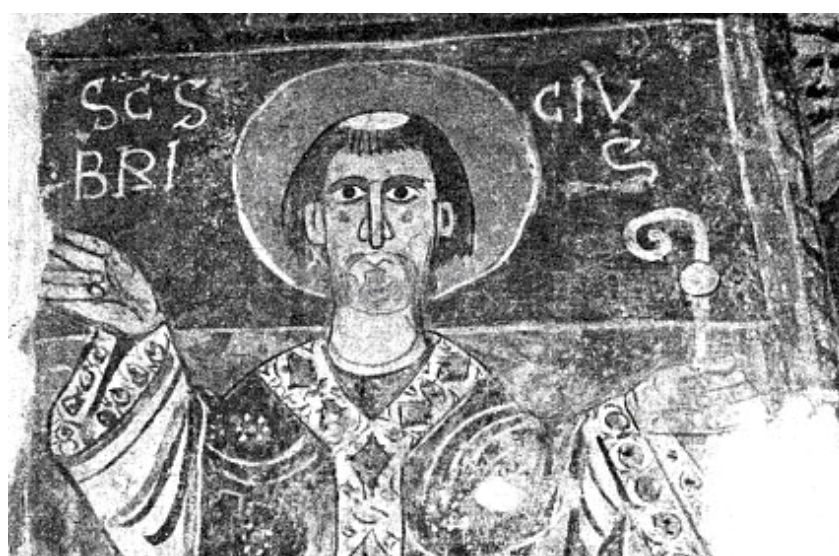
308. Les Bons, Sant Romá, El colegio apostólico.  
 309. Les Bons, Sant Romá, San Pablo y Santiago.





310. Les Bons, Sant Romá, Virgen con el Cáliz.  
311. Engolasters, San Miquel, Àbside.



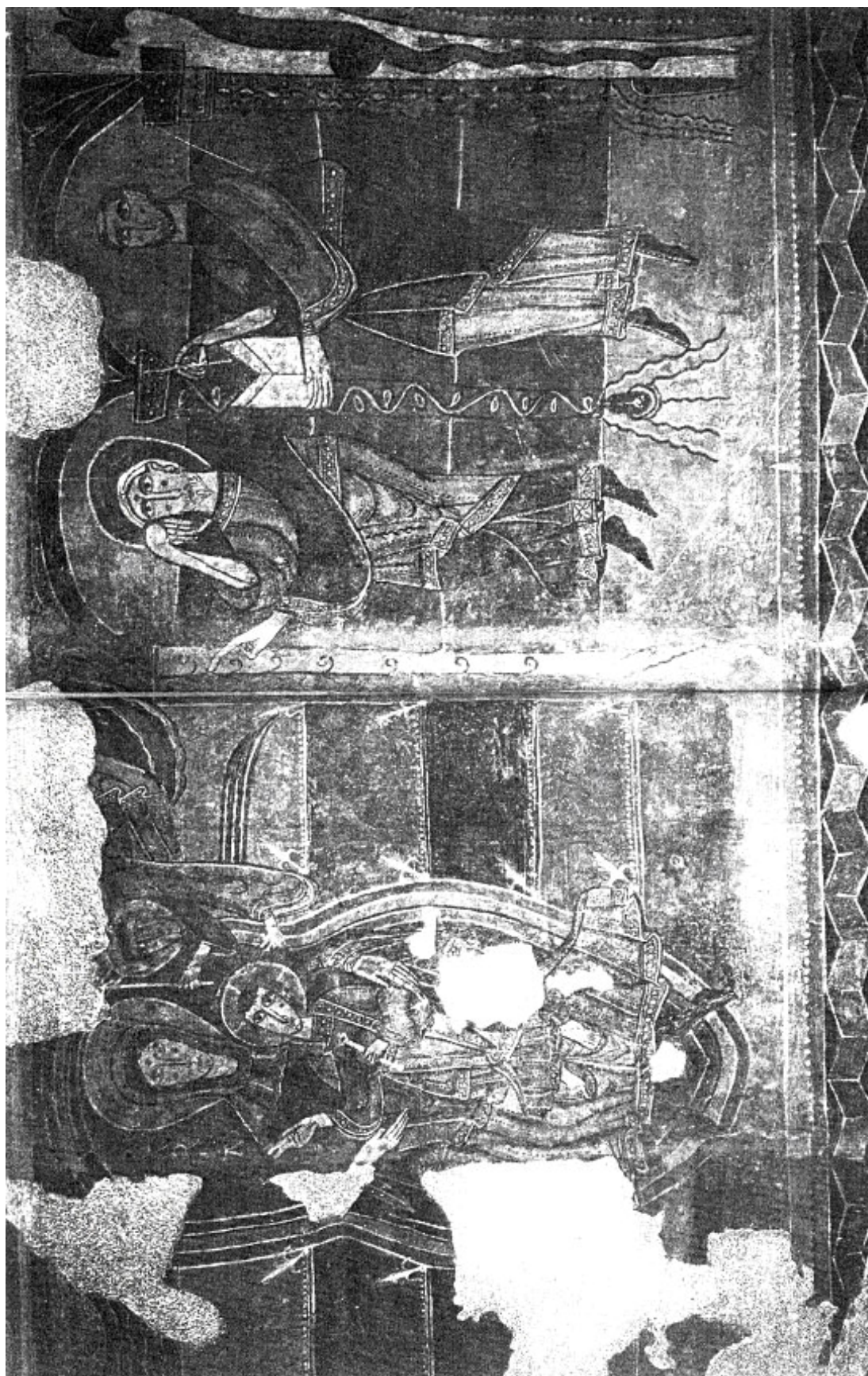


312. Engolasters, San Miquel, Símbolo de Marcos.  
 313. La Cortinada, Sant Martí, Decoración del primitivo muro del Evangelio.  
 314. La Cortinada, Sant Martí, San Bricio.



315. Surp, iglesia parroquial, Apóstol Juan.  
 316. Valencia d'Aneu, Santa María, Epifanía, Melchor y Baltasar.  
 317. Terrassa, Santa María, Martirio de santo Tomás.





318. Taüll, Santa María, Maestras Mariæ y sueño de Joaquín





319. Taüll, Santa María, Maiestas Mariae.

320. Taüll, Santa María, Símbolos de Lucas y Juan flanqueando a un serafín.



321. Taüll, Sant Climent, Àngel.

322. Baltraga, iglesia parroquial de Sant Andreu, Alegoría de la luna.





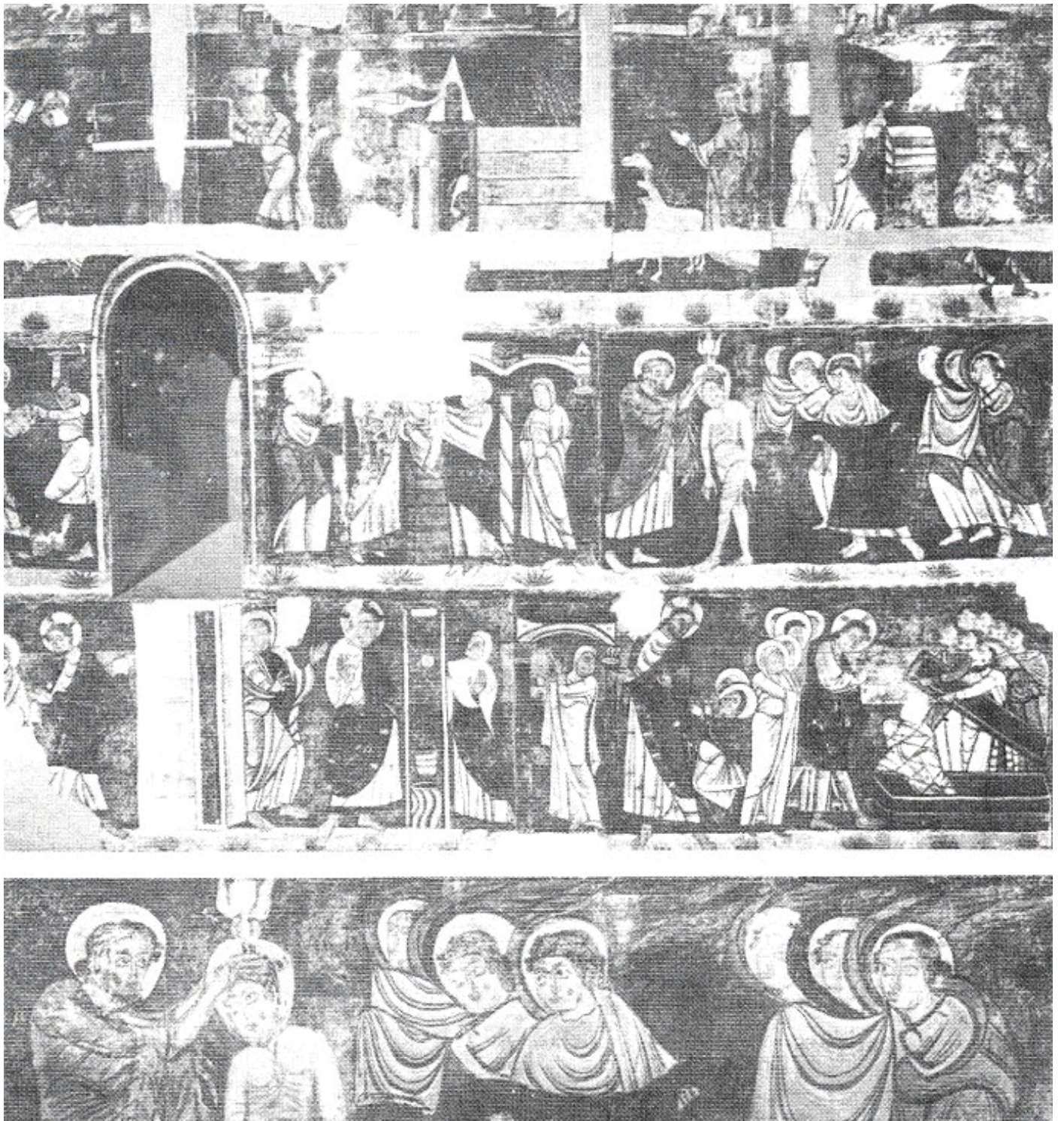
323. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Ángel.





324. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Crucifixión.





325. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Bautismo.

326. Bagüés, santos Julián y Basilisa, El muro del Evangelio.





327. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Escena del muro del Evangelio.

328. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Jesús y la Samaritana, Resurrección de Lázaro.





329. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Resurrección de Lázaro.  
 330. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Matanza de los inocentes.



331. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Prendimiento (detalle).  
332. Bagüés, santos Julián y Basilisa, Crucifixión.





333. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, a, b, c, d, e, f, Alegorías de los meses del año.





334. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Bautismo de Cristo.

335. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Apostolado.





336. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, San Agustín.  
 337. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Pantocrátor.  
 338. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Cristo y Virgen.



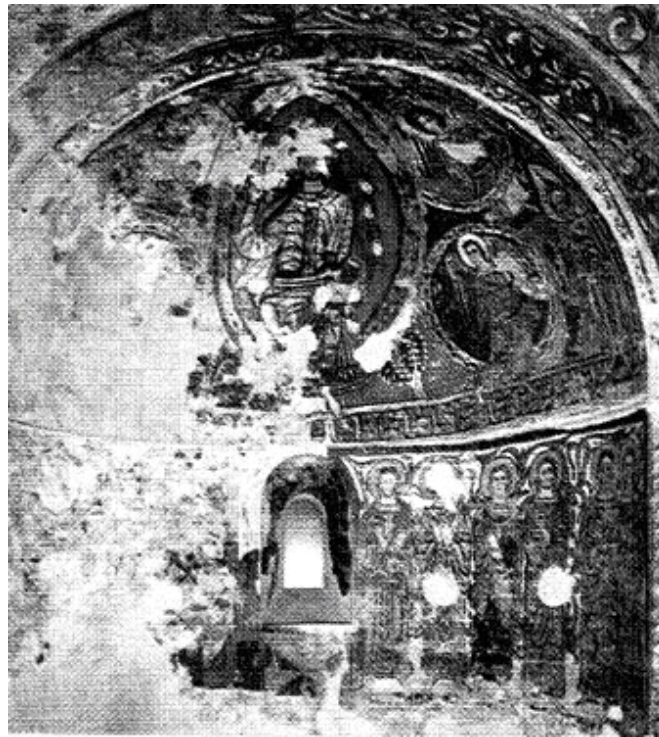
339. Roda d'Isábena, capilla de San Agustín, Pesando las almas.





340. San Juan de la Peña, Martirio de los Santos Cosma y Damián.





341. Susín, iglesia parroquial.  
342. Ruesta, San Juan Bautista, Ábside.



343. Ruesta, San Juan Bautista, Maiestas Domini.  
 344. Ruesta, San Juan Bautista, Tetrámorfos, Lucas.





345. Ruesta, San Juan Bautista, Cabeza de Pantocrátor.  
 346. Ruesta, San Juan Bautista, Apóstol.





347. Ruesta, San Juan Bautista, Apostolado.





348. Ruesta, San Juan Bautista, Apóstol.





349. Casillas de Berlanga, San Baudilio, La Entrada en Jerusalén.

350. Casillas de Berlanga, San Baudilio, Curación del ciego, Resurrección de Lázaro.





351. Casillas de Berlanga, San Baudilio, Curación del ciego.

352. Casillas de Berlanga, San Baudilio, Las tres Marías ante el sepulcro.

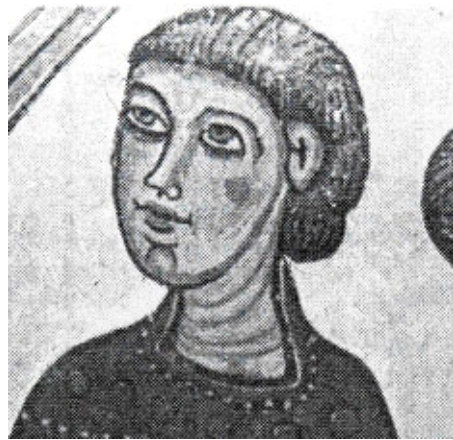


353. Casillas de Berlanga, San Baudilio, Milagro de las bodas de Caná.  
 354. Cuenca, Apóstol.





355. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Alegorías de los meses del año a, b, c, d, e, f, g, h.



356. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes (detalle).

357. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes.





358. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Matanza de los inocentes (detalle).

359. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Boyerizo de la anunciación a los pastores.





360. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, San Marcial (Marcialis Pincerna) (detalle de la Santa Cena).

361. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Alegoría del mes de Octubre.



362. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Anunciación.  
 363. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, San Martín.





364. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Esquema compositivo de la cabeza de un pastor.
365. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Dextera Domini.



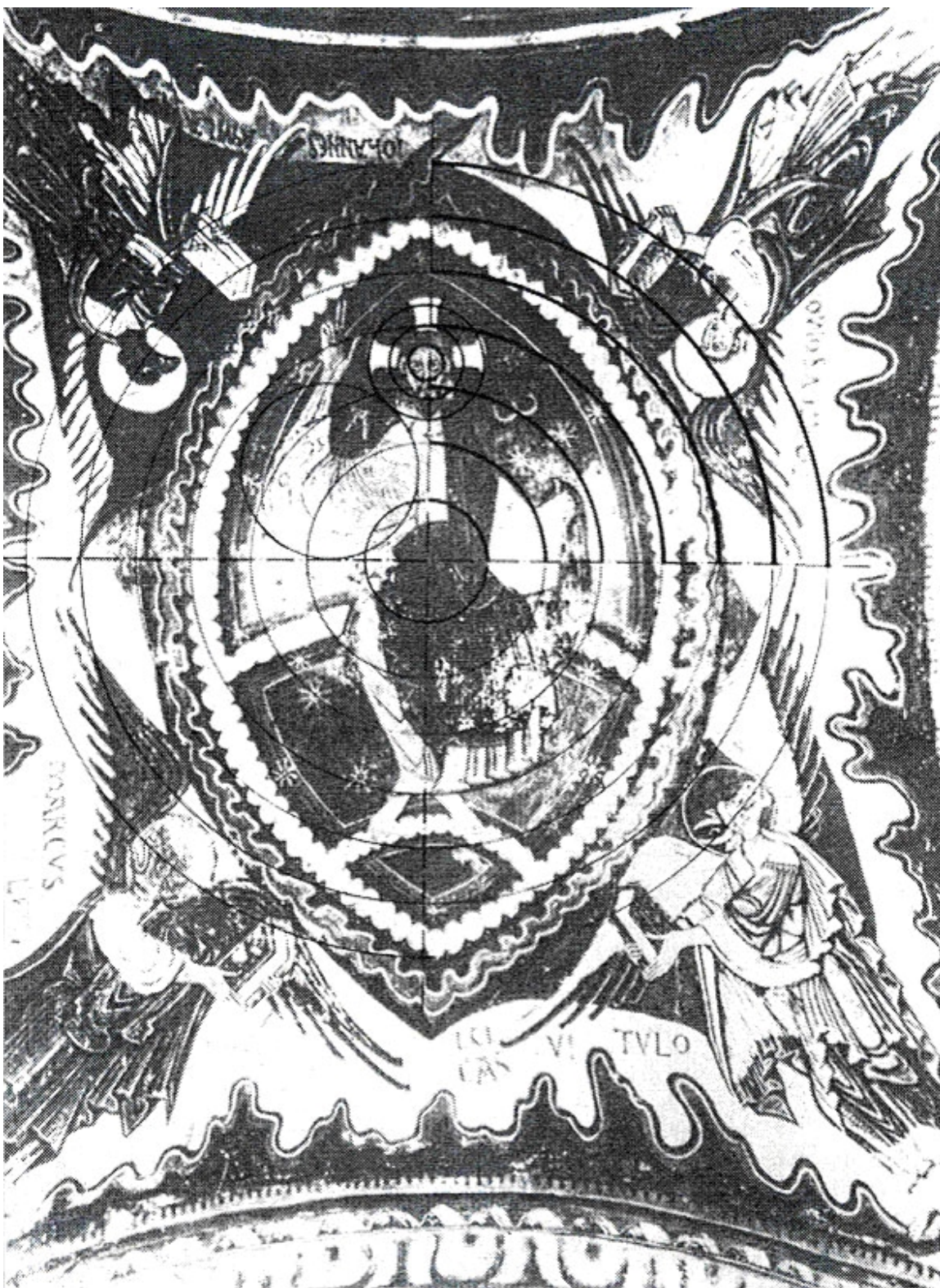






367. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Lucas.





368. León, Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro, Esquema compositivo de la Maiestas Domini.





369. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Maiestas Domini.  
 370. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, apostolado.





371. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Apóstol.





371a. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Apóstol.





372. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, La Creación de Adán y el primer Pecado.  
 373. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Adán.





373a. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Eva.





374. Maderuelo, ermita de la Vera Cruz, Pecado de Adán y Eva.





375. San Martín de Elines, Apóstol.  
376. Segovia, San Justo, Abel y Caín.



377. Segovia, San Justo, Ancianos en torno a la Maestas Domini.  
 378. Segovia, San Justo, Pecado de Adán y Eva.





379. Perazancas de Ojeda, ermita de San Pelayo, Alegorías de los meses del año.  
 380. Perazancas de Ojeda, ermita de San Pelayo, Alegorías de los meses del año (detalle).